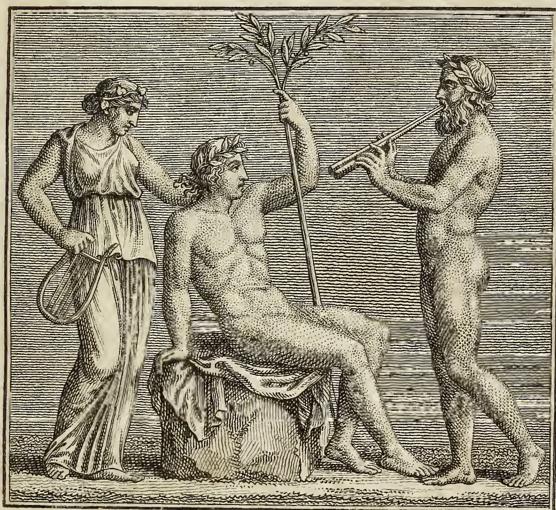
2 vols - $2 75

L Bouterwek

Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.



Göttingen,

bei Vandenhoeck und Ruprecht

1815.

Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe.

Erster Theil.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1815.

Neue Vorrede.

Die erste Ausgabe dieses Buchs, vom Jahre 1806, fiel noch in die Periode der deutschen Litteratur, da eine neue Schule, die seitdem schon das Schicksal ähnlicher Schulen empfindet, in der Aesthetik, wie in der Philosophie, Epoche machen wollte durch metaphysische Principien, die allem, was bis dahin unter gebildeten Menschen guter Ge-

und historischen Notizen mitgenommen werden, nicht zur Grundlage, sondern zur Begleitung zu dienen. Was übrigens diesen Versuch, die wahren Gesetze des Schönen zu entdecken und aufzuklären, von ähnlichen Versuchen unterscheidet, mag, so gut es kann, ohne Vorrede sich selbst rechtfertigen.

Göttingen,
am 20. December, 1814.

Inhalt
des ersten Theils.

Einleitung.

Erster Theil.

Allgemeine Aesthetik.

Erste Abtheilung. Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

Zweite Abtheilung. Allgemeine Theorie der schönen Künste.

A e s t h e t i k.

Einleitung.

I.
Aufgabe.

Zu erklären, was wir empfinden, wenn wir mit Recht urtheilen, daß etwas schön ist, und wie sich die Empfindung des Schönen zu den natürlichen Anlagen sowohl, als zur Entwickelung einer musterhaften Cultur des menschlichen Geistes verhält, ist die Aufgabe der Aesthetik.

Von den Empfindungen, mit denen diese Wissenschaft sich beschäftigt, hat sie ihren Nahmen erhalten. Sie wird ihn vor=

zugsweise vor andern Wissenschaften beibehalten dürfen, deren Gegenstand ebenfalls das Empfindungsvermögen ist, wenn sie selbst beweiset, daß sich der Inbegriff alles dessen, was als schön empfunden werden kann, weder strenge definiren, noch überhaupt auf eine völlig klare Verstandesvorstellung zurückführen läßt. Läge aber das Schöne, das mit Recht so genannt wird, überhaupt und in jeder Hinsicht außer der Sphäre der klaren Begriffe, so höbe die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen sich selbst auf.

Die Empfindungen, deren die menschliche Natur fähig ist, richten sich zum Theil nach der Form unsers Daseyns im Allgemeinen. Wer wahrhaft menschlich empfindet, erhebt sich schon durch die Art, wie er empfindet, auch abgesehen von seinen Kenntnissen und Meinungen, die dem Verstande angehören, über die Thierheit. Aber die Verschiedenheit der Empfindungen

richtet sich nicht weniger nach den unendlich mannigfaltigen Formen der menschlichen Individualität, und nach den Arten und Graden ihrer Cultur. Es widerspricht sich also nicht, daß das Schöne vielleicht nur von denen empfunden und dieser Empfindung gemäß richtig beurtheilt werden könne, die von der Natur selbst, durch besondre Anlagen, vor andern Individuen begünstigt sind. Ja selbst von diesen könnte es vielleicht nur unter der Bedingung empfunden werden, daß diese Günstlinge der Natur sich auch schon einer besondern Cultur erfreuen. Nach dieser Voraussetzung dürften wir uns nicht wundern, daß zur Empfänglichkeit für das Schöne gesunde fünf Sinne, ein belehrter und geübter Verstand, und ein tüchtiger Charakter bey weitem nicht hinreichen. Gelöset wäre dann mit einem Male das Räthsel, warum so mancher verdienstvolle, für seinen Zweck gebildete Geschäftsmann oder Gelehrte an den Werken der schönen Kunst fast eben so gleichgültig, wie

der rohe Sohn der Natur, vorübergeht, und warum doch wohl mancher Bauer und mancher Wilde empfänglicher für das Schöne seyn möchte, als jener Geschäftsmann, oder Gelehrte.

Aber wenn es keine Gesetze des Schönen giebt, die sich auf die allgemeinen Gesetze der Natur und des menschlichen Geistes zurückführen lassen, so verschwindet wieder die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen. Denn nirgends, als in den allgemeinen Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes, liegt ein fester Grund für eine Wissenschaft. Die Erkenntniß dieser Gesetze ist das Werk der Vernunft. Ist also Aesthetik wirklich eine Wissenschaft, so fällt nicht nur der verbrauchte Spruch, daß über Geschmackssachen sich nicht disputiren lasse, von selbst weg; es folgt dann auch schon aus dem Begriffe des Schönen, daß die Vernunft über dasjenige, was in einzelnen Fällen für

schön, oder nicht schön, anerkannt werden soll, ein entscheidendes Urtheil fällen könne, so weit nämlich das Eigenthümliche der Empfindung des Schönen in klaren Begriffen aufgefaßt werden kann. Es giebt dann eine ästhetische Kritik, deren Grundsätze aufklären, was der gute Geschmack empfindet; und dieser Geschmack wird wieder nur darum der gute heißen müssen, weil seine Aussprüche gewissen Forderungen der Vernunft gemäß sind. Von selbst verstände sich dann, daß nichts Unvernünftiges, das heißt, nichts den gegründeten Forderungen der Vernunft Widerstreitendes, schön seyn kann, und daß sich über das Schöne im Allgemeinen sowohl, als in einzelnen Fällen, eben so gründlich disputiren lassen muß, wie über das Wahre und Gute. Wie könnte denn auch irgend ein Geschmack der gute heißen, wenn es nicht einen ihm widerstreitenden schlechten gäbe? Und wer anders, als die Vernunft, die das Wahre in menschlichen Urtheilen von dem

Falschen trennt, soll entscheiden, ob etwas in irgend einem Sinne gut, oder schlecht, und folglich auch, ob es der wahren Bestimmung des Menschen gemäß, oder nicht gemäß ist?

Von selbst versteht sich also auch ferner, wenn es eine Wissenschaft des Schönen giebt, daß die Idee des Schönen, mit dem sich die Aesthetik beschäftigt, unabhängig ist von den mancherley zufälligen Bedeutungen, die das Wort Schön im gemeinen Leben erhalten hat, und die immerhin älter seyn mögen, als die wahrhaft ästhetische Bedeutung. Lasse man das unschuldige Wort im gemeinen Leben für das gelten, was der zufällige und wandelbare Sprachgebrauch mit sich bringt. Geht es doch dem Worte Gut, wenn wir ihm seine rein moralische Bedeutung entziehen, nicht besser! So wie man, abgesehen von aller Moral, gut nennt, was in irgend einer Hinsicht dient, einen gewissen Zweck zu erreichen, so nenne

man nach Belieben auch schön, was unsern Sinnen, oder unserm Herzen, oder unserm Geiste, auf eine gewisse Art vorzüglich gefällt. Daß das Schöne einem wohlgebildeten Geiste gefalle, leidet keinen Zweifel; aber auch das Wahre gefällt ihm, und das Gute. Die Aesthetik würde sich also selbst sehr übel berathen, wenn sie vom Angenehmen oder Gefallenden ausgehen wollte, um den Weg zur Erklärung des Schönen zu finden. Sie könnte dann freilich den Knoten zerschneiden und das Schöne geradezu für dasjenige erklären, was nicht Diesem, oder Jenem, sondern jedem wohl gebildeten, den Forderungen der Vernunft und der Natur gemäß denkenden und empfindenden Individuum gefällt. Aber eine solche Erklärung des Schönen wäre doch nur ein Machtspruch, der das Schöne geradezu mit dem Wahren und Guten identificirte.

Der Aesthetiker überläßt dem Lexikographen, anzuzeigen, wie mancherlei andere

Bedeutungen das Wort noch hat, mit dem wir das Schöne im ästhetischen Sinne bezeichnen wollen, indem wir vorläufig unentschieden lassen, wie dieses Schöne sich zu dem Angenehmen, dem Wahren, dem Guten, dem Vollkommenen, verhält. Aber eben dieß, was wir vorläufig unentschieden lassen, ist es, was wir wissen wollen, wenn wir die Grundlehren der Aesthetik zu entdecken suchen. Denn es bleibt dabei, daß wir entweder diese Wissenschaft ganz aufgeben, oder sie auf Grundsätze zurückführen müssen, die von jeder Vernunft als Wahrheiten anerkannt werden wollen. Es ist gewiß, daß die Wahrheit aus den menschlichen Urtheilen verschwindet, wenn diese Urtheile den allgemeinen Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes widerstreiten. Es leidet endlich keinen Zweifel, daß jeder Geschmack, den die Vernunft, und folglich die Wissenschaft, nicht verwerfen soll, den Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes gemäß auch nach der höchsten und

reinsten Idee des Guten sich vor der Vernunft muß rechtfertigen können. Wie nahe aber das Gute überhaupt mit dem Vollkommenen verwandt ist, hat man auf der einen Seite längst eben so wohl bemerkt, als auf der andern, daß alles Schöne gefällt, wenn gleich nicht einem Jeden.

Aber in eine bodenlose Tiefe würden wir uns stürzen, wenn wir uns an die Metaphysik wenden wollten, um von ihr vorläufige Auskunft zu erhalten über die letzten Gründe der Objectivität unsrer Erkenntniß des Schönen. Ob irgend etwas wahrhaft und an sich schön ist, oder ob das Schöne nur zu den Erscheinungen der Dinge in der Sinnenwelt gehört, wäre dann die Frage. Und allerdings muß zugestanden werden, daß, wenn die Erscheinungen der Dinge in der Sinnenwelt uns nicht durchaus täuschen, auch das wahrhaft Wirkliche, daß diese Erscheinungen be=

wirkt, kein bloßer Begriff in unserm Verstande ist; daß also unter dieser durchaus natürlichen, von der Philosophie aber problematisch gemachten Voraussetzung die reellen Verhältnisse, kraft deren uns ein Gegenstand außer uns als schön erscheint, gegründet seyn müssen in dem Wesen der Dinge, ohne welches uns überhaupt nichts erscheinen könnte; daß folglich auch metaphysische Schönheit, immer unter Voraussetzung jenes Wirklichen, das der schönen Erscheinung zum Grunde liegt, wenigstens in so fern kein leerer Begriff ist; als im übersinnlichen All der Dinge gar wohl reelle Verhältnisse Statt finden könnten, die von höheren, einer Anschauung des Uebersinnlichen fähigen Geistern als schön empfunden würden. Oder ist vielleicht Alles, was unsern Sinnen materiell erscheint, nur verborgener, oder, wie eine andere Schule spricht, erloschener Geist? Ist die Schönheit, die unsre Sinne rührt, Erscheinung eines rein geistigen Schönen, das wir selbst vielleicht

in der Erhebung unsers Geistes zur Betrachtung des Unendlichen anschauen? Oder dürfen wir gar, mit Plato und Johann Winkelmann, sagen: die wahre Schönheit wohnt nur in Gott? Es würde wenig philosophischen Geist verrathen, diese und ihnen ähnliche Fragen als unnütz abzuweisen, wenn auch ihre Beantwortung wenig, oder gar nichts, zur Bildung des Geschmacks beitragen sollte. Denn jede wahrhaft philosophische Begründung einer Wissenschaft trifft zusammen mit den transcendentalen Betrachtungen über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse; und diese Betrachtungen gehen in Metaphysik über, wenn Erkenntniß des Wesens der Dinge nicht jenseits der Grenzen der menschlichen Fassungskraft liegt. Aber soll nun die Aesthetik, um sich als Wissenschaft zu begründen, auch diese, aller gründlichen Metaphysik vorangehende Präliminarfrage: ob der menschliche Geist überhaupt einer Erkenntniß des Wesens der Dinge fähig ist? in ihren Umkreis aufnehmen?

Und wenn wir, mit Kant, verneinend auf diese Frage antworten müßten; wäre es dann auch um den wahrhaft wissenschaftlichen Charakter der Aesthetik geschehen? Wollte nicht Kant selbst eben dadurch die Philosophie, und mit ihr zugleich die Aesthetik, zur unerschütterlichen Wissenschaft machen, daß er alles, was sich Erkenntniß des Wesens der Dinge nennt, aus ihrem Gebiete verscheuchte?

Die Gefahr, von der die Aesthetik bedrohet wird, entweder auf einen wahrhaft wissenschaftlichen Charakter Verzicht zu thun, oder das Endurtheil über ihre Principien von dem Schlusse der Acten des endlosen Streits der Metaphysiker zu erwarten, scheint größer zu seyn, als sie ist. Ohne sich im mindesten mit der Philosophie zu entzweien, kann und muß jede Wissenschaft, die nicht zur eigentlichen Philosophie gehört, eine gewisse Selbstständigkeit in ihrer Sphäre behaupten. So hat es die strengste der

Wissenschaften, die Mathematik, von jeher gehalten; so machen es alle Erfahrungswissenschaften in den ihnen eigenthümlichen Feldern. Zur eigentlichen Philosophie gehört aber die Aesthetik nicht, weil sie sich gar nicht einläßt auf das eigentliche Thema der Philosophie: durch apodiktische Trennung des Scheins von der ewigen Wahrheit das Räthsel des Daseyns der Dinge und der Bestimmung des Menschen zu lösen. Auch zu den Wissenschaften, die zur eigentlichen Philosophie den Weg bahnen, das heißt, zur Logik und empirischen Psychologie, darf sie nicht gezählt werden. Zur Logik verhält sie sich gerade so, wie jede andere Wissenschaft. Mit der empirischen Psychologie steht sie in näherer Verwandtschaft; aber sie bedarf, um sich selbst Genüge zu thun, auch einer Betrachtung des Idealen im Menschen, das weit über die Grenzen der bloßen Psychologie hinaus reicht; und eben durch diese Betrachtung ist sie verschwistert mit der eigentlichen Philosophie, von der sie sich also

durchaus nicht lossagen darf. Nur dann entsagt sie aller Selbstständigkeit und zugleich dem philosophischen Geiste, der nichts auf Glauben annimmt, wenn sie speculative Lehren, die sie nicht beweisen kann, blindlings nachspricht, um nach Anleitung dieses oder jenes Systems der Philosophie auf einem Grunde, von dem sie sich selbst keine Rechenschaft zu geben weiß, als festes Gebäude aufzusteigen.

Es giebt eine absolute Idee des Schönen. Wer daran zweifelt, der hat nie empfunden, wie selbst das Anschauen einer idealen Schönheit den denkenden Geist zu dem Unendlichen erhebt, dem nichts in der Sinnenwelt entspricht. Wäre diese Idee nur ein Erzeugniß der Phantasie, so müßte durch Phantasie das Unendliche selbst erzeugt werden, ohne welches das Ideale im Schönen nicht vorhanden ist. Aber ist denn alle Schönheit ideal? Oder beruhet die nichtideale nur auf einer sinnlichen Beschränkung

der

der idealen? Wie sollen wir, wenn wir von der absoluten Idee des Schönen zu den sinnlich erkennbaren schönen Gegenständen herabsteigen, den Antheil erklären, den die Sinnlichkeit an der Empfindung des Schönen nimmt? Richten sich nicht die mahlerische, die plastische, die musikalische Schönheit mehr oder weniger nach den physischen Gesetzen des Gesichtssinnes, des Tastungssinnes, und des Gehörs? Von der Metaphysik, die das Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen zu erklären versucht, müßten wir also durch die Physiologie oder Theorie der Gesetze des organischen Lebens den Weg zur Erklärung der physischen Schönheit bahnen, wenn wir aus der absoluten Idee des Schönen alle Arten von Empfindungen des Schönen, deren die menschliche Natur fähig ist, ableiten wollten. Eine neue Tiefe, die von der menschlichen Vernunft vielleicht nie ergründet werden wird, thäte sich vor uns auf. Die Aesthetik müßte wieder, in der Abhängigkeit von metaphysischen und physio-

logischen Principien, auf alle Selbstständigkeit Verzicht thun. Und was hätten wir gewonnen, wenn wir am Ziele aller dieser Betrachtungen doch keinen Lehrsatz gefunden hätten, der uns nützen könnte, das wirkliche Gefühl des Schönen in einer menschlichen Seele zu wecken und zu bilden?

Nur einen einzigen Weg giebt es, den die Aesthetik, wenn auch nicht mit Ansprüchen auf Unfehlbarkeit, doch ohne Gefahr vor verwickelten Fehlschlüssen und metaphysischen Irrlehren, betreten, und auf dem sie selbstständig fortschreiten kann. Von der Analyse des Gefühls, das ihr den Nahmen gegeben hat, muß sie ausgehen. Von diesem Gefühle suche sie zur absoluten Idee, die sich wieder in einem Gefühle verliert, auf einer Stufenleiter von klaren Begriffen sich zu erheben. Freilich haben dann die Grundlehren der allgemeinen Theorie des Schönen für's erste nur psychologische

Gültigkeit. Aber nicht eher, als bis wir wissen, was sich in unsrer Seele ereignet, wenn wir etwas schön finden, können wir ohne Uebereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen forschen. Psychologische Facta weichen keiner metaphysischen, oder physiologischen Theorie. Sie ruhen auf dem lebendigen Grunde des Bewußtseyns. Was einem ungestörten und ungetrübten Bewußtseyn gemäß ist, das nimmt der gesunde Verstand, wenigstens vorläufig, als wahr an.

II.
Plan.

Eine allgemeine Aesthetik muß nicht nur Grundsätze aufstellen, deren Gültigkeit von einem Jeden, der sie verstanden hat, anerkannt werden will; sie muß auch alle Gegenstände betreffen, die wir mit Recht

schön nennen. Ein verkehrter Anfang der Aesthetik ist es also, von der Kunst auszugehen und das Kunstschöne geradezu für die Basis aller ästhetischen Urtheile zu erklären. Denn Kunstgefühl überhaupt ist noch nicht Schönheitsgefühl. Nicht jede Kunst ist eine schöne, das heißt, ästhetisch wirkende Kunst; und selbst die Meinung, daß Naturschönheit nur da empfunden werde, wo ein ästhetisch wirkender Geist aus den Werken der Natur uns anspricht, oder anzusprechen scheint, bedarf eines Beweises. Aus der Analyse des Schönen überhaupt muß sich erst ergeben, wie Natur und Kunst in Beziehung auf das Schöne sich zu einander verhalten. Anders läßt sich auch nicht erklären, wie in der schönen Kunst selbst, die mit der Natur wetteifert, das Natürliche sich von dem Idealen unterscheidet, und welcher Werth dem Idealen im Verhält-

nisse zum Natürlichen zugesprochen werden muß.

Durch Anwendung der allgemeinen Aesthetik auf Producte der Natur allein, oder auf Kunstwerke allein, oder auf gewisse Arten von Kunstwerken, entsteht eine specielle Aesthetik, die der ästhetischen Kritik unmittelbar zum Grunde liegt. Nur fragt sich, welche Untersuchungen die allgemeine Aesthetik sich vorbehalten, und welche sie der speciellen überlassen soll?

Genau genommen, ist zwischen allgemeiner und specieller Aesthetik keine feste Grenze möglich. Jede specielle Lehre dieser Wissenschaft läßt sich, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören, in die allgemeinen Untersuchungen durch eine natürliche Reihe von Folgesätzen verweben. Selbst die Kritik, deren Gegenstand das Einzelne ist,

vereinigt sich mit der allgemeinen Aesthetik, wo diese eines Beispiels bedarf, um die Anwendbarkeit ihrer Lehren zu zeigen. Die logische Haltung der Wissenschaft gewinnt bei jeder Absonderung des Allgemeinen von dem Speciellen; aber diese Absonderung bleibt doch immer in so fern willkürlich, als es von unsrer Wahl abhängt, diese oder jene Arten von Gegenständen in der Unterordnung des Besondern unter das Allgemeine vor andern hervorzuheben. Die Gründe unsrer Wahl können sich nach besondern Zwecken richten, die gegen das Allgemeine nicht streiten, aber auch aus ihm allein nicht folgen. Und so werde dieses Mal eine litterarische Aesthetik als specieller Theil der Abhandlung mit der allgemeinen Aesthetik verbunden. Nicht, als ob alles übrige Schöne neben demjenigen, das der schönen Litteratur angehört, weniger in Betracht käme. Aber dem Aesthetiker,

der nicht Künstler ist, darf verziehen werden, wenn er nur im Allgemeinen über diejenigen Künste sich erklären zu dürfen glaubt, deren Technik ein besonderes Studium verlangt, das mit litterarischen Beschäftigungen in keiner unmittelbaren Verbindung steht. Ohne Kenntniß dieser Technik kann man zum Beispiel über ein musikalisches Kunstwerk, sobald die Kritik in das Einzelne eingeht, wohl als gebildeter Dilettant urtheilen, aber nie als Kenner. Mit der Mahlerei verhält es sich eben so; weniger mit der Plastik. Die schöne Architektur hat vollends ihr eigenes Lexikon von Kunstwörtern, deren Bedeutung zum Theil die Aesthetik gar nicht angeht. Aber die schöne Litteratur steht schon dadurch, daß sie Litteratur ist, mit allen wissenschaftlichen Studien in engerer Verbindung. Die Technik der Poesie liegt zum Theil schon in der Grammatik. Ueber poetische und

die mit der Poesie verwandten Geisteswerke kann der Aesthetiker, ohne selbst Dichter zu seyn, entscheidend urtheilen, wenn er Gefühl genug für poetische Schönheit hat, und wenn er die Grundsätze, nach denen er urtheilt, auf die allgemeinen Gesetze des Schönen zurückzuführen versteht.

Erster Theil.

Allgemeine Aesthetik.

Allgemeine Aesthetik.

Erste Abtheilung.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

I.

Analyse des ästhetischen Gefühls.

Gefühl nennen wir den Zustand unsrer selbst, der aller Wahrnehmung, unsrer selbst sowohl, als einer Außenwelt, zum Grunde liegt. Durch die Wahrnehmung einer Außenwelt wird dieser subjective Zustand objectiv zu einer Empfindung. Wie die Empfin=

dung objectiv entstehe, ob durch Eindrücke, die ein für sich bestehendes Außending auf unsre Sinne macht, oder durch productive Kraft des empfindenden Wesens selbst, kümmert uns nicht, wenn wir die Empfindungen nur als Facta des Bewußtseyns mit dem bloßen Gefühle vergleichen wollen, das sich durch Verbindung mit der Wahrnehmung in eine Empfindung verwandelt. Wohl aber müssen wir, um über das Gefühl und die Empfindung des Schönen richtig zu urtheilen, auf den Antheil achten, den das Gefühl überhaupt an der Entwickelung und Bildung unsers geistigen Daseyns nimmt. Ohne Mitwirkung des Gefühls können wir überhaupt weder denken, noch handeln. Jeder Gedanke, jede Handlung, wirkt wieder besonders auf das Gefühl zurück. Was nur irgend zu unserm geistigen Daseyn gehört, fließt in dem Gefühle, ohne das wir weder wären, noch von uns und der Welt etwas wüßten, wie in einer einzigen Lebensthätigkeit zusammen. So mancherlei Formen

des menschlichen Daseyns, so mancherlei Gefühle giebt es. Wie der Mensch, so seine Gefühle. Wer auf das Gefühl eines Menschen wirken kann, wie er es wünscht, der macht gewöhnlich aus dem Menschen, was er will. Darum ist frühe und nie vernachlässigte Cultur des Gefühls von entscheidender Wichtigkeit für das ganze Leben. Und da alle Gefühle sich vereinigen in Einem Gefühle unsers menschlichen Daseyns, so muß, was auch das Schöne sey, die Entwickelung und Cultur des Gefühls für das Schöne oder, objectiv gesprochen, die Empfindung des Schönen unfehlbar dazu beitragen, die ganze Denkart eines Menschen und seinen Charakter zu bestimmen. Ist diese Wirkung, im Ganzen wenigstens, gut, das heißt, der Bestimmung des Menschen gemäß, so kann auch eine ästhetische Erziehung der Menschheit, wie Schiller sie idealisirt hat, kein unfruchtbarer Traum seyn.

Aber wie entdecken wir unter der unendlichen Mannigfaltigkeit von Gefühlen, deren die menschliche Natur fähig ist, das Eigenthümliche des ästhetischen Gefühls, wie wir es, ohne vor dem Pleonasmus der Etymologie zu erschrecken, in Ermangelung eines andern Ausdrucks nennen?

Alle menschlichen Gefühle, so verschieden, oder verwandt sie auch seyn mögen, fallen unter zwei Hauptclassen. Sie sind entweder physische Gefühle, oder geistige. Wir fragen hier nicht, ob ohne Mitwirkung des Organismus ein Empfinden überhaupt möglich ist. Wir verlangen eben so wenig, zu wissen, wie die Sinnlichkeit, als Gegentheil der Vernunft, alle Empfindungen in sich vereinigt. Wir nehmen die Gefühle, wie sie in unserm Bewußtseyn sich darbieten. Da unterscheiden wir denn leicht Gefühle, die ohne alle Mitwirkung der Denkkraft entstehen können, und die deßwegen die menschliche Na-

tur mit der thierischen theilt, von den höhern oder überthierischen Gefühlen, an deren Entstehung die Denkkraft unverkennbaren Antheil hat. Diese Gefühle dürfen wir geistige, jene physische nennen. Das ästhetische Gefühl muß also entweder ein physisches, oder ein geistiges Gefühl seyn, oder gemischt aus beiden.

Gehörte das ästhetische Gefühl zu den physischen Gefühlen, so könnte allenfalls der Schmecker ganz Recht haben, dem ein Gericht, oder ein Glas Wein, schön schmeckt, wie er es nennt; und eine Blume könnte auch wohl einem Thiere schön riechen. Aber mit dem Wahren und Guten hätte dann das Schöne nichts gemein. Es gäbe keine ideale Schönheit, keine Schönheit der Seele, keinen schönen Gedanken. Und doch läßt sich nicht bezweifeln, daß die Sinne an dem Gefühle des Schönen einen merklichen Antheil haben, wo dieses Gefühl den Gesetzen eines Sinnes folgen muß. Wer kann Schön=

heit der Farben anders empfinden als nach den Gesetzen der physischen Einrichtung des Auges? Wie verstärkt der blos sinnliche Reiz einer schönen Melodie ihre Wirkung, auch wenn er das wahrhaft Musikalische in der Empfindung nicht hervorbringt!

Die geistigen Gefühle, deren unsre Natur fähig ist, lassen sich wieder unter drei Abtheilungen bringen. Sie sind sämmtlich entweder theoretischen, oder praktischen Ursprungs, und behalten nicht selten einen entschieden theoretischen, oder praktischen Charakter, oder sie entspringen aus einer Ahndung des Unendlichen, das für die Vernunft in jeder Hinsicht das Höchste ist. Denn alles, was sich in der menschlichen Seele ereignet, bezieht sich ursprünglich entweder auf ein Erkennen, oder auf ein Wollen. Beide Beziehungen fallen zusammen, wo der endliche Geist zu dem Unendlichen hinaufblickt. Alle Gesetze des Erkennens vereinigen sich in der Idee des

Wah=

Wahren, alle Gesetze des vernünftigen Wollens in der Idee des Guten. Ueber dem Wahren und Guten, sofern beides getrennt seyn kann, liegt nur das Göttliche, das ist, das Unendliche in seiner ganzen Fülle. Alle geistigen Gefühle sind deßwegen ursprünglich entweder intellectuell, oder moralisch, oder religiös.

Intellectuell wollen wir die geistigen Gefühle nennen, deren Jeder sich bewußt wird, wenn er den Einfluß wahrnimmt, den der Verstand auf das Gefühlsvermögen hat. Jedes Interesse für Wahrheit ist ein intellectuelles Gefühl. So entstehen Ueberzeugung und Zweifel durch Denken; und wenn auch nicht Jedermann aus dem höchsten Interesse für Wahrheit die Freuden der Ueberzeugung nnd die Noth des Zweifels kennt, so ist doch wohl keine menschliche Seele ohne irgend ein Wohlgefallen am Wahren. Daher die Lust des Wissens. Man begreift gern; man erräth

gern, wär' es auch nur eine Charade. Sollte nun wohl, fragen wir, das Wohlgefallen, das wir am Schönen finden, mit dem Wohlgefallen am Wahren gleichen Ursprungs seyn? Sollte das ästhetische Gefühl, wie **Kant** es wollte, aus einer besondern Function der **Urtheilskraft** erklärt werden müssen? Wenn wir auch nicht bezweifeln, daß das Schöne mit dem Wahren nahe verwandt ist, und ebendeßwegen mit dem **Zweckmäßigen**, das der Verstand erkennt, auf mehr als Eine Art zusammenhängt, so könnte doch wohl zum Gefühle des Schönen überhaupt gar Vieles gehören, das auch dem **Herzen** nicht gleichgültig, also moralischen Ursprungs, und durchaus mehr, als eine bloße Wirkung der Reflexion ist. Mag auch das **Regelmäßige**, das **Wohlgeordnete**, und überhaupt das **mit sich selbst Uebereinstimmende** unter gewissen Bedingungen zu den Elementen des Schönen zu zählen seyn; wird sich darum das Schöne in jeder Hinsicht unter einen jener Begriffe stellen

lassen? Der sollte zum Beispiel die Schönheit eines Trauerspiels von Sophokles ganz empfinden, wer durch den Eindruck, den es im Ganzen auf ihn macht, nur zum Wohlgefallen an irgend einer Zweckmäßigkeit, oder Ordnung, die sich in der Erfindung und Ausführung zeigt, und nicht zu etwas Höherem gestimmt, nicht zugleich im Gefühle dieses Höheren innig bewegt und gerührt wird? Und diese Bewegung und Rührung sollte, wie Kant es will, mit dem reinen Gefühle des Schönen und dem so genannten reinen Geschmacksurtheile nichts gemein haben?

Den Intellectualisten unter den Aesthetikern stehen die Moralisten gegenüber, die in dem Gefühle des Schönen nur eine Modification des moralischen Gefühls wahrnehmen wollen. Was ihre Lehren von einer gewissen Seite empfiehlt, ist zum Theil eine unverkennbare Aehnlichkeit zwischen dem ästhetischen Wohlgefallen

und der moralischen Billigung, wo diese mit jenem nicht streitet, zum Theil auch das Zusammentreffen so manches ästhetischen Effects mit den Regungen des Mitgefühls, das, wenn auch an sich ohne moralischen Werth, doch dem guten Herzen nicht fremd ist. Von der Sittenlehre der Stoiker an, die vorzugsweise schön nennt, was der Würde des Menschen gemäß ist, hat sich diese Vorstellungsart durch die Systeme Shaftesbury's und der Aesthetiker aus der schottischen Schule bis zu einer der neuesten Ansichten der Sittlichkeit unter mancherlei Abänderungen fortgezogen. Aber liegt denn nicht zuweilen die moralische Billigung mit der rein ästhetischen in offenbarem Streite? Wenn wir uns auch erlauben wollen, das Gefühl, das den moralischen Urtheilen vorangeht, sittlichen Geschmack zu nennen; wird durch dieses Wort die Gefahr ästhetischer Sitten aufgehoben, die selbst Schiller anerkannt hat, der doch wohl wußte, was schön ist? Ist

das ein Gefühl des Schönen, was **gebietend** aus unserm Busen spricht und uns an ein Gesetz erinnert, das Erfüllung strenger Pflichten fordert? Beziehen sich die Gesetze der Empfindung des Schönen auf ein Thun und Lassen? Schließt jede Bereitwilligkeit, der Pflicht ein Opfer zu bringen, ein heiteres Wohlgefallen an diesem Opfer in sich? Und wo bliebe der achtungswürdige Mensch, welcher der ganzen Herrlichkeit der schönen Kunst nicht eher einen Werth zugestehen will, bis ihr ihm bewiesen habt, wozu sie wohl nütze?

Wie das Interesse für das Schöne mit den **religiösen** Gefühlen sich vereinigt, hat die Welt längst gewußt. Nur da that die schöne Kunst Wunder, wo sie mit einem Glauben im Bunde stand, der eine Anschauung des Ueberirdischen und Göttlichen suchte. Aber hat die Kunst überall diese Wunder gethan, wo frommer Glaube nicht fehlte? Hat es nicht unter den religiösen

Rigoristen auch Bilderstürmer gegeben, und giebt es ihrer nicht noch, die von der wahren Andacht alles entfernt halten wollen, was die Phantasie begeistert? Und wenn wir auch einen solchen Rigorismus für eine Ausartung des religiösen Gefühls ansehen dürfen; ist nicht das Gefühl der Ueberzeugung, das die Religion in sich schließt, durchaus verschieden von dem Wohlgefallen, das dem ästhetischen Interesse zum Grunde liegt?

Es scheint uns also nichts übrig zu bleiben, als, das ästhetische Gefühl für eine gemischte, aus physischen, intellectuellen, moralischen, und religiösen Gefühlen zusammengesetzte Regung des Gefühlsvermögens zu halten. Aber was hätten wir mit dieser Ansicht gewonnen? Sie riefe uns dieselben Fragen und Zweifel zurück, die uns nicht erlaubten, dieses Gefühl weder physiologisch zu erklären, noch es aus einem theoretischen, oder praktischen, oder religiösen Interesse abzuleiten.

Doch warum wollen wir länger zwischen Meinungen schwanken, deren Vergleichung unter einander uns nur warnen kann, das ästhetische Gefühl nicht anzusehen für etwas, das es nicht ist? Was es wirklich ist, kann uns nur eine freie Beobachtung unsrer selbst und der Eindrücke lehren, von denen unsre Seele bewegt wird, wenn ein Meisterwerk der schönen Kunst, ein Werk, über dessen Werth die Stimme der Kenner seit Jahrhunderten entschieden hat, zum Beispiel die Statüe des vaticanischen Apoll, oder ein Gemählde von Raphael, oder ein Trauerspiel von Sophokles, wahrhaft ästhetisch auf uns wirkt. Diese Kunstwerke gefallen uns, kann man sagen. Aber was ist damit gesagt? Denn daß das Schöne gefällt, hat noch niemand bezweifelt. Aber wie unendlich vieles kann uns gefallen, das darum noch nicht schön ist! Es gefällt uns auf eine geistige Art, kann man hinzusetzen. Damit ist schon etwas gewonnen, ungeachtet sich, wo ein Gegenstand auch

dem Auge gefällt, ohne Zweifel immer irgend ein physisches Interesse in das geistige einmischt. Wollen wir aber bei dem geistigen Wohlgefallen im Allgemeinen stehen bleiben, so müssen wir auch das Wahre, das Gute, und das Göttliche schlechthin schön nennen. Nun interessirt uns aber ein Kunstwerk ästhetisch, nicht, weil wir etwas daraus lernen, oder zu lernen hoffen; auch nicht alle Mal, weil es die moralischen Gefühle der Liebe und Achtung in uns aufregt; noch weniger spricht aus ihm unmittelbar ein moralisches Gesetz, eine absolute Regel des Thuns und Lassens; und an religiöses Interesse ist bei dem Eindrucke, den wir von einem schönen Kunstwerke empfangen, in unzähligen Fällen gar nicht zu denken. Was kann das also nun für ein Gefühl seyn, das weder aus einem physischen, noch unmittelbar aus einem wissenschaftlichen, oder moralischen, oder religiösen Interesse entspringt, noch dadurch begreiflicher wird, daß wir es uns nur als

ein gemischtes Gefühl denken? Es ist nichts anders und kann nichts anders seyn, als das ursprüngliche Menschengefühl, oder, mit einem andern Worte, das menschliche Urgefühl, in welchem sich noch kein besonderes geistiges Interesse von dem andern, und selbst das geistige Interesse überhaupt noch nicht scharf von dem physischen geschieden hat; ein Gefühl, in welchem die menschliche Natur wie ein ungetheiltes Ganzes wirkt, und der denkende Geist, indem er sich über die Animalität erhebt, doch noch keine andere Richtung nimmt, als geradezu auf dasjenige, was ihn, den Gesetzen seines geistigen Daseyns überhaupt gemäß, unmittelbar anzieht, fesselt, erfreuet, oder auch wohl zur Begeisterung hinreißt. Natürlich aber neigt sich das rein ästhetische Interesse bald mehr zu dem wissenschaftlichen, bald mehr zu dem moralischen, oder auch zu dem religiösen.

Hoffentlich wird Niemand eine Erklärung gesucht oder gezwungen nennen, deren Wahrheit jeder Augenblick bestätigen kann, und die mit einem Male alle die Fragen beantwortet, die uns vorher in den Weg traten. Aber man verwechselt gewöhnlich das ästhetische Gefühl in seiner Ursprünglichkeit mit dem schon gebildeten, oder verbildeten ästhetischen Geschmacke. Das ästhetische Gefühl in seiner Ursprünglichkeit ist nur ein unbestimmtes, im geistigen Daseyn unmittelbar gegründetes Interesse. Wo dieses Interesse fehlt, da hat der Mensch gar keinen ästhetischen Geschmack, weder einen guten, noch einen schlechten. Das Schöne ist ihm gleichgültig; es ist für ihn gar nicht vorhanden. So ist es nicht vorhanden für den Wilden, dessen Gedanken und Gefühle noch in roher Sinnlichkeit versunken sind; denn das ästhetische Interesse ist geistig, nicht physisch; es setzt voraus, daß ein geistiges Bedürfniß über das animalische herrscht. Es ist nicht vorhanden auch

für den gebildeten Geist, der durch die ersten Eindrücke, die er von seinen Umgebungen empfing, sogleich eine einseitige Richtung erhielt. Schon im Keime wird es, wenn gleich nicht immer, doch gewöhnlich, erstickt, wo die Noth den Menschen dringt, seine ganze Aufmerksamkeit auf die Befriedigung animalischer Bedürfnisse zu wenden; und das sind doch die Bedürfnisse, auf die sich in der gemeinen Sprache vorzugsweise der Begriff des Nutzens bezieht. Eben so kann das ästhetische Gefühl erstickt werden durch eine einseitige moralische Bildung, und selbst durch einen vorwaltenden Wissenstrieb. Wollt ihr aber sehen, wie das ästhetische Gefühl, als menschliches Urgefühl, selbst in seiner Rohheit wirkt, so schauet nur den Spielen der Kinder zu, oder sehet, wie das rohe Volk sich hindrängt zu Schauspielen, die ihm behagen, wenn es denn auch nur Thierhetzen, oder Hahnenkämpfe, wären, und wie eben dieses Volk Dinge, die ihm gar kein Schauspiel seyn sollten,

Unglücksfälle und Hinrichtungen, ästhetisch angafft. Vorzüglich äußert sich das unbestimmte ästhetische Interesse überhaupt in der Neigung zu der Art von eigentlichen Spielen, die den Geist beschäftigen, aber weder wissenschaftliche Unterhaltung geben, noch unmittelbar das Herz angehen. Aus der ursprünglichen Verwandtschaft zwischen solchen Spielen und der schönen Kunst erklärt sich auch, wie es gekommen ist, daß die Ausübung einiger schönen Künste noch immer in der Sprache des gemeinen Lebens ein Spiel genannt wird. Der größte Tonkünstler muß, wie der Fiedler bei Volksgelagen, von sich sagen lassen, daß er dieses, oder jenes Instrument spiele.

Das unbestimmte ästhetische Gefühl, das noch lange nicht Geschmack ist, äußert sich auch wohl als eine bloße Ahndung des Schönen. Wer wird Geschmack finden an einer Landschaft in der Zwischenzeit zwischen dem Winter und dem Frühling, wenn der

schmelzende Schnee nur noch hier und da fleckweise unter schmutzigem Grau auf den scheckigen Feldern liegt, die Bäume, wie dürre Reiser, blätterlos stehen, nirgends noch ein frisches Grün sich zeigt, nirgends eine Blume? Einen Hypochondristen allenfalls, oder einen Erzsonderling, aber auch sonst niemand, könnte eine solche Landschaft anziehen. Aber die wärmere Luft, die den Frühling verkündigt, dringe belebend in die Brust des Beobachters dieser gewiß nicht schönen Natur; die Sonne lächle ihn an; die Luft sey heiter. Was wird er empfinden, wenn er, gerade nicht mit andern Gedanken beschäftigt, empfänglich für das Schöne ist, das ihm nirgends erscheint, so weit er umherschauet? Ein Vorgefühl des wiederkehrenden Lebens der Natur wird ihn ergreifen, und in diesem Gefühle wird er sich seines menschlichen Daseyns freuen. Seine Gedanken und Empfindungen werden harmonisch in einander zerfließen. Ohne gerade an eine beste Welt und an einen Gott zu denken,

wird sein Geist zu etwas Ueberirdischem emporstreben, als sollte er dorthin die erwachende Natur mit sich hinauftragen. Ob er jemals diese Gefühle poetisch, oder auf eine andere Art künstlerisch ausdrücken wird, thut nichts zur Sache. Es kann ihm alles ästhetische Kunsttalent fehlen. Aber in einer Stimmung wird er seyn, die wahrhaft ästhetisch ist, und aus der, unter den nöthigen Bedingungen, gar wohl ein treffliches Gedicht oder anderes schöne Kunstwerk hervorgehen könnte. Ohne diese oder eine ihr ähnliche Stimmung gäbe es keine ästhetische Begeisterung des Künstlers.

Geschmack wird aus dem unbestimmten ästhetischen Gefühle, wenn es, ähnlich dem moralischen, aber ohne alle Beziehung auf ein Thun und Lassen, und deßwegen wesentlich von dem moralischen Gefühle verschieden, eine Wahl des Einen vor dem Andern, und eine Art von Billigung dieser Wahl in sich schließt. Der Geschmack

wirkt nicht immer kritisch; aber sobald der Verstand das entscheidende Gefühl zu rechtfertigen anfängt, geht dieses Gefühl in ein Urtheil über, und die Kritik stellt sich ein. Auch der schlechteste Geschmack weiß gewöhnlich sich vor sich selbst zu rechtfertigen durch eine Art von Kritik. Was der gute Geschmack wählt, ist das Schöne. Aber was ist denn nun dieses? Hier geht die Theorie von der Analyse des unbestimmten ästhetischen Gefühls zu der bestimmten Idee des Schönen über.

II.

Von der Idee des Schönen.

Nur der ist eines richtigen Begriffs vom Schönen fähig, wer das Schöne empfinden kann; und nur der kann es empfinden, wer nicht unfähig ist, mit dem ästhetischen Interesse, das wir eben näher kennen gelernt haben, einen bestimmten Gegenstand zu er-

greifen. Wie die Idee des Wahren sich verhält zu den ersten Regungen des Wissenstriebes in einem noch unsichern Gefühle; wie die Idee des Guten sich verhält zu dem moralischen Gefühle, so lange auch dieses, noch unsicher und schwankend, das wahrhaft Gute leicht verwechselt mit dem Schein-Guten; wie endlich die Idee des Göttlichen sich bezieht auf das noch unbestimmte religiöse Gefühl; eben so ruhet die Idee des Schönen, wenn sie im Bewußtseyn unsrer selbst und der Außenwelt erwacht, auf dem menschlichen Urgefühle, in welchem noch kein Unterschied ist zwischen dem wissenschaftlichen, dem praktischen, und dem religiösen Interesse. Aber jede dieser Ideen schließt eine gewisse Gesetzmäßigkeit in sich. Selbst das Göttliche ist in der Idee, durch die wir es zu einem bestimmten Bewußtseyn bringen, einer Gesetzmäßigkeit unterworfen, ohne die es nach menschlichen Begriffen nicht das Vollkommene wäre. Die Anerkennung einer Gesetzmäßigkeit aber kann nicht in

einem unbestimmten Interesse gegründet seyn. Wir kennen unmittelbar nur Naturgesetze und Gesetze, die der Geistesthätigkeit selbst einwohnen. Uebereinstimmung mit irgend einem Gesetze der Natur, oder mit Gesetzen der Geistesthätigkeit, die aber tiefer in einer überirdischen Ordnung der Dinge gegründet seyn können, ist der Canon aller menschlichen Begriffe vom Wahren und Guten. Uebereinstimmung mit einem solchen Gesetze schwebt uns auch schon dunkel vor, wenn der erwachende und unsichere Geschmack etwas sucht, woran er fest halte, um sich zu sichern und, wo es nöthig seyn sollte, zu rechtfertigen gegen den Vorwurf, ein schlechter Geschmack zu seyn. Wie also auch die Idee des Schönen entspringen mag; das unbestimmte ästhetische Gefühl, auf dem sie ruhet, kann nicht ihre Wurzel seyn. Sie schlägt aber ihre Wurzel in diesen Boden; und wo der Boden fehlt, kann sie weder keimen, noch wachsen.

Auf irgend eine Uebereinstimmung m einem Gesetze der Natur, oder der Geistesthätigkeit, muß also die Idee des Schönen gegründet seyn. Nur dann wird der Geschmack unbedingt gut im ästhetischen Sinne heißen dürfen, wenn das ästhetische Interesse auf eine ähnliche Art mit einem Gesetze der Natur, oder der Geistesthätigkeit übereinstimmt, wie die Wahrheit eines Urtheils und die moralische Güte einer Handlung erkannt werden in ihrer Uebereinstimmung mit einem jener Gesetze.

Was könnte es denn nun wohl für ein Gesetz seyn, das sich unmittelbar weder auf ein Wissen bezieht, noch auf ein Handeln, noch auf einen religiösen Glauben? Es kann kein anderes seyn, als das Gesetz einer harmonischen Thätigkeit aller geistigen Kräfte und eines freien Emporstrebens zu dem Unendlichen, das kein Sinn erreicht. In dem Bewußtseyn eines solchen, wenn auch noch so dunkel,

dem Verstande vorschwebenden Gesetzes des geistigen Daseyns erkennen wir die ästhetische Bestimmung des Menschen. Der Mensch ist nicht geboren, um immer zu lernen; nicht, um immer Pflichten zu üben mit dem strengen Bewußtseyn, daß er jeden Augenblick nur seine Schuldigkeit thue. Noch weniger ist der Mensch geboren, um unablässig an Gott und göttliche Dinge zu denken. Der Umkreis der menschlichen Bestimmung schließt auch die ästhetische Bildung in sich. Diese Bildung fängt an, wo das menschliche Urgefühl, das sich als unbestimmtes ästhetisches Interesse äußert, weder unterdrückt, noch ausgeartet ist, aber in den glücklichen Augenblicken eines unverbotenen Genusses der Freuden eines geistigen Daseyns übereinstimmt mit den in der menschlichen Natur gegründeten Bedingungen der Möglichkeit einer Harmonie der geistigen Kräfte, zu der sich dann jenes freie, noch nicht eigentlich religiöse und überhaupt durch keine besonderen Rücksichten be-

schränkte Emporstreben zu dem Unendlichen gesellt. Was wir also in einem solchen und keinem andern Genusse der Freuden unsers geistigen Daseyns empfinden, das ist schön in der Empfindung selbst. Es ist schön im Gedanken, wenn wir es denken. Schön sind die Gegenstände, die, wenn sie in ein bestimmtes ästhetisches Verhältniß zu uns treten, diese Empfindung erwecken und unterhalten.

Aber welches sind denn nun jene Gesetze der harmonischen Thätigkeit unsrer geistigen Kräfte und des freien Emporstrebens zum Unendlichen? Dieß zu zeigen, ist eben das Geschäft der Aesthetik. Der allgemeine Begriff vom Schönen schließt die Gesetze des Schönen in sich. Aber um genauer zu wissen, was schön ist, müssen wir in unsern eignen Busen greifen, in unsrer eignen geistigen Natur die Gesetze entdecken, auf die sich in bestimmten Verhältnissen der Geschmack und das ästhetische Urtheil be-

ziehen. Aus einem allgemeinen Begriffe allein lassen sich diese Gesetze eben deßwegen nicht deduciren, weil der allgemeine Begriff vom Schönen selbst auf diesen Gesetzen beruhet. Aber sie lassen sich auch nicht deduciren ohne den allgemeinen Begriff. Wer diesen nicht gefaßt hat, der wird durch andere Begriffe verführt, im Schönen etwas zu suchen, das er selbst durch falsche Abstraction hineinlegt. Wer aber den Begriff vom Schönen im Allgemeinen richtig gefaßt hat, der wird jedes Gesetz des Schönen, so wie es ihm klar wird, in dem allgemeinen Begriffe wieder erkennen.

Das Schöne im Allgemeinen ist also, wie alles Allgemeine, ein bloßer Begriff, eine abstracte Vorstellung, die nur im Verstande eine Heimath hat, also durchaus kein Ding an sich oder ein Wesen. Aber dieser Begriff ist objectiv; er bezieht sich nicht auf eine zufällige Vorstellungsart; er ist gültig für alle denkende und empfindende

Naturen, die der Norm ihres geistigen Daseyns gemäß einen Gegenstand mit ästhetischem Interesse ergreifen. Unstreitig hängt in der menschlichen Natur das geistige Daseyn mit dem physischen durch den Organismus auf eine solche Art zusammen, daß wir durch keinen Sinn etwas als schön empfinden können, wenn es nicht auch der physischen Norm eines menschlichen Daseyns gemäß ist. Es giebt also, wie sich von selbst versteht, keine mahlerische Schönheit für den Blinden, keine musikalische für den Tauben. Daraus folgt denn allerdings, daß das Schöne auch für höhere Naturen bedingt seyn muß durch die besondere Norm ihres höheren Daseyns, und daß nicht für alle denkende und empfindende Wesen Alles genau auf dieselbe Art schön seyn kann. Aber dieß ändert nichts an der Objectivität des Schönheitsbegriffes im Allgemeinen. Und wer sagt uns denn, daß nicht allen Normen des geistigen Daseyns im Universum eine Alles umfassende Norm zum Grunde

liegt, die auf verschiedenen Stufen nur verschieden modificirt ist?

Aber, fragt man mit Recht, wie kann das eine Erklärung des Schönen im Allgemeinen heißen, was, um ganz verstanden zu werden, das noch weiter zu Erklärende, nämlich die Gesetze, auf die der Begriff des Schönen hinweiset, schon als bekannt voraussetzt? Hier ist gerade der Punkt, von welchem die meisten Irrungen ausgehen. Nach einer Definition des Schönen sieht man sich um. Definiren lassen sich aber nur allgemeine Begriffe, deren Inhalt mit wenigen Worten durch ein bestimmtes Urtheil erschöpft werden kann. Der allgemeine Begriff des Schönen läßt sich nicht nur nicht mit wenigen Worten erschöpfen; er kann nicht einmal zu den völlig klaren Begriffen gezählt werden. Er ist auch keiner der Begriffe, bei deren Anwendung auf Gegenstände, die ihnen entsprechen, kein Fehlgriff möglich ist. Denn Schönheit im

Allgemeinen ist keine genau bestimmbare Eigenschaft irgend eines Dinges; sie beruhet auf gewissen Verhältnissen einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Eigenschaften der Dinge zu einem an sich unbestimmten Geisteszustande. Wenn dieser unbestimmte Geisteszustand sich in einen bestimmten verwandelt durch einen Gegenstand, der uns unmittelbar dadurch interessirt, daß er unsre Geisteskräfte harmonisch beschäftigt und ein freies Emporstreben zum Unendlichen in uns erregt, so ist dieser Gegenstand schön in seiner Art. Ob etwas außer uns schön ist, erkennen wir also zuletzt nur psychologisch in uns. Daher entscheidet auch immer der Effect über den Werth eines schönen Kunstwerks. Nur fragt sich, von welcher Art der Effect ist. Aber wie und unter welchen Bedingungen werden unsre Geisteskräfte ästhetisch und zugleich wahrhaft harmonisch beschäftigt? Wie unterscheiden wir mit Sicherheit ein ästhetisch freies Emporstreben zum Unendlichen von einem

wissenschaftlichen, oder bestimmt moralischen, oder religiösen Interesse? Auf diese Fragen läßt sich im Allgemeinen nur so schwankend und unbefriedigend antworten, daß die ästhetischen Begriffe, wenn man sie auf diese Art im Allgemeinen weiter erklären will, nur noch verworrener werden.

Da erst fängt das Schöne an, dem Verstande klarer sich zu zeigen, wo man es auflöset in seine Elemente. So wollen wir dasjenige nennen, was nicht fehlen darf, wenn ein Gegenstand für schön im ganzen Sinne des Worts gelten soll. Aber nichts Einzelnes ist schön im ganzen Sinne des Worts. Verwechselung der Elemente des Schönen mit dem Schönen im Allgemeinen ist der zweite Hauptfehler der bisherigen Theorien. In jeder Art von Schönheit ist entweder das eine, oder das andere Element des Schönen vorherrschend; oder wir nennen auch jedes Element des Schönen schon an sich eine Art von Schönheit, zum

Beiſpiel in der Kunſt das Geiſtreiche, das Ausdrucksvolle, das Elegante. Allen Elementen des Schönen liegt zum Grunde eine innere Harmonie oder äſthetiſche Einheit im Mannigfaltigen. Nur glaube man ja nicht, den Schlüſſel zur Aeſthetik gefunden zu haben, wenn man Einheit im Mannigfaltigen überhaupt für den Grundbegriff des Schönen anſieht. Denn was die Einheit im Mannigfaltigen äſthetiſch macht und ſie eben dadurch von jeder bloß techniſchen, oder wiſſenſchaftlichen, oder moraliſchen, und jeder andern Art von Einheit unterſcheidet, iſt eben ihre Beziehung auf jene Harmonie der Geiſteskräfte, die in uns der wahren Empfindung des Schönen zum Grunde liegt.

Aber der allgemeine Begriff, den ſich der kalte Verſtand vom Schönen macht, reicht auch bei weitem nicht an die höhere Idee von abſoluter Schönheit. Dieſe in ihrer Art myſtiſche, aber keinesweges

träumerische Idee entspringt aus der directen Beziehung aller relativen Begriffe, die wir uns von dieser oder jener Schönheit machen mögen, auf das Absolute, das nirgends erscheint, und doch von der Vernunft als unbedingt nothwendig gesetzt wird, damit überhaupt etwas Relatives gedacht werden könne. Alle wirklich erkennbare Schönheit ist relativ. Wenn sie auch in gewisser Hinsicht nichts zu wünschen übrig läßt, so kann sie doch, um eben in dieser Hinsicht vollendet zu seyn, nichts in sich aufnehmen, was auf eine ganz andre Art schön ist. So kann zum Beispiel nicht nur ein musikalisches Kunstwerk nicht zugleich mahlerisch-schön seyn; auch in den Grenzen einer oder der andern schönen Kunst kann eine bestimmte Art von Kunstwerken die andere nicht ersetzen; die dramatische Schönheit eines Gedichts wird immer wesentlich verschieden bleiben von der epischen; und keine Art von poetischer Schönheit kann ganz die Stelle der andern vertreten. Ja selbst da, wo ein

Kunstwerk in seiner Art vollendet erscheint, wird am Ende die unerbittliche Kritik, wenn auch keinen Fehler, doch diesen oder jenen Mangel entdecken, der hätte vermieden werden können, wenn menschliche Kunst etwas absolut Vollkommenes hervorbringen könnte. Der große Künstler, der dieses fühlt, wird gerade sich selbst am schwersten und am wenigsten Genüge thun. Immer wird ihm etwas Vollendeteres vorschweben, wenn er gleich nicht einmal sich selbst deutlich zu sagen weiß, worin dieses Vollendetere bestehen soll. Was er fühlt, wenn er sich selbst Genüge thun möchte, begeistert seine Phantasie: aber auch die Phantasie vermag nicht, dieses Unaussprechliche zu einem bestimmten Bilde zu gestalten. So verliert sich die absolute Schönheit in dem Unendlichen, das ist in dem Absoluten selbst, das wir in dieser Beziehung, wo es alle Gestaltung in Bildern und selbst die logische Form klarer Begriffe verschmäht, unendlich nennen. Nun gehört, wie wir oben sahen, irgend ein

freies Emporstreben zum Unendlichen zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen in der ganzen Bedeutung des Worts. Daher verliert sich alle bestimmte Schönheit in einer unbestimmten, sobald der ästhetisch bewegte Geist über die Schranken und Grenzen, die in jeder Anschauung und jeder klaren Erkenntniß das Wirkliche umgeben, hinausblickt.

Von der Idee der absoluten Schönheit müssen wir ausgehen, um das oft besprochene Verhältniß des Schönen zum Vollkommenen richtig zu fassen. Denn jede Vorstellung, die wir uns von irgend einer Vollkommenheit machen, bezieht sich, wenn auch in noch so weiter Entfernung, auf das Absolute. Vollkommen ist, was in jeder Hinsicht vollendet ist, ohne irgend einen Fehler oder Mangel. Aber nichts Endliches und Beschränktes kann in jeder Hinsicht ohne Mangel seyn; denn es mangelt ihm immer eben dasjenige, in Beziehung auf welches

es endlich und beschränkt ist. Die einzig wahre Vollkommenheit ist die absolute, die nur dem Wesen zukommen kann, das erhaben ist über alle Verhältnisse, wir mögen es nennen mit welchem Nahmen wir wollen. Relative Vollkommenheit ist nur Annäherung zur absoluten in irgend einer Hinsicht. Nennen wir aber, um den Begriff zu erweitern, vollkommen im relativen Sinne auch alles, was in seiner Art so zweckmäßig ist, als es in Beziehung auf einen beliebigen Zweck seyn soll, so zerstört der Begriff der Vollkommenheit sich selbst, sobald die Vernunft den beliebig gewählten Zweck verwirft, und dafür einen andern setzt, der jenen aufhebt. Daß nun Vollkommenheit überhaupt nicht einerlei mit Schönheit ist, fällt zu klar in's Auge, als daß es von einem besonnenen Aesthetiker hätte bezweifelt werden können. Um die ästhetische Vollkommenheit zu unterscheiden von der technischen, oder der wissenschaftlichen, oder der moralischen, glaubte die

Baumgartensche Schule, zu der die meisten der älteren Aesthetiker in Deutschland gehörten, die Schönheit überhaupt für sinnliche Vollkommenheit erklären zu müssen. Aber sinnlich, in der Bedeutung, die hier das Wort haben soll, das heißt, durch sich selbst empfindbar oder unmittelbar, auch ohne vorhergegangene Reflexion, für das Empfindungsvermögen vorhanden ist überhaupt keine Vollkommenheit. Jede Empfindung des Vollkommenen setzt einen bestimmten Begriff von irgend einer Vollkommenheit voraus. Eine gewisse Zusammenstimmung von Theilen zu einem Ganzen kann allerdings auch ohne vorhergegangenes Urtheil empfunden werden; aber eine solche Zusammenstimmung ist an sich weder Vollkommenheit, noch überall Schönheit; sie ist nur einer unter mehreren Bestandtheilen des Schönen, und selbst dieß nur unter Bedingungen, die noch näher zu bestimmen sind. Eine sonderbare Verwechselung des Vollkommenen mit dem Symmetrischen, und

eine nicht weniger sonderbare Herabsetzung der Schönheit überhaupt auf bloße Symmetrie, liegt den ästhetischen Vollkommenheitstheorien und den mit ihnen verwandten Ordnungstheorien zum Grunde. Daß es aber eine ästhetische Vollkommenheit giebt, die sich wesentlich von der moralischen, der wissenschaftlichen, der technischen, unterscheidet, ist nicht zu bezweifeln. Die ästhetische Kritik hat überall den Begriff der Vollkommenheit vor Augen. Denn jedes schöne Kunstwerk soll ganz das seyn, was es in seiner Art seyn kann, ohne Fehler und Mangel. Aesthetische Vollkommenheit ist die Schönheit selbst, so fern sie in bestimmten Verhältnissen nichts zu wünschen übrig läßt. Ehe aber die Kritik lehren kann, wie weit sich ein Kunstwerk der Vollkommenheit nähert, muß sie schon wissen, was zur Schönheit eines solchen Kunstwerks gehört.

Ohne die mystische Idee von absoluter Schönheit könnte nicht in der Kunst das

Ideal-

Ideal=Schöne dem Natürlichen gegen=über treten. Aber ehe dieser Gegensatz zwi=schen dem Natürlichen und dem Idealen im ästhetischen Sinne aufgeklärt werden kann, muß schon das Schöne im Allge=meinen durch Exposition seiner Elemente vor Mißverständnissen gesichert seyn. Diejenige ideale Schönheit nämlich, die sich in der Kunst von der natürlichen Schönheit unterscheidet, ist eben so verschieden von der mystischen Idee der absoluten Schönheit, die sich jeder bestimmten Darstellung entzieht. Das Ideal=Schöne in der Kunst erscheint wirklich, und immer in einer bestimmten Vereinigung mit dem Natürlichen. Aber es würde nicht er=scheinen können, wenn nicht die mystische Idee von absoluter Schönheit in besonderer Beziehung auf eine gewisse Nachahmung der Natur die Seele des Künstlers erfüllte. Wie es nun möglich wird, daß durch eine besondere Beziehung der mystischen Idee der absoluten Schönheit auf eine gewisse Nach=ahmung der Natur das Unendliche im End=

lichen, das Ueberirdische im Irdischen, wirklich dargestellt erscheint, wird sich in der zweiten Abtheilung dieser allgemeinen Aesthetik zeigen. Im Anschauen der idealen Schönheit ist das ästhetische Emporstreben zum Unendlichen durch eine gewisse Form, gleichsam zauberisch, bestimmt. Daher heißt diese Schönheit in der Kunst mit Recht die höchste. Aber auch das Natürlich-Schöne, sowohl in der Natur selbst, als in der nachahmenden Kunst, ist mangelhaft, wenn es die Geisteskräfte zwar harmonisch beschäftigt, aber ganz und gar keine Ahndung des Unendlichen erregt. Es ist dann gewöhnlich nur ein abgesondertes Element des Schönen überhaupt, zum Beispiel ein schöner Umriß, oder eine schöne Proportion, oder eine ästhetische Harmonie von Farben, oder von Licht und Schatten, oder von Tönen.

Nahe verwandt mit dem Ideal-Schönen ist das Erhabene. Was aber das Erhabene überhaupt ist, in wie mancherlei Ver-

hältnissen es empfunden werden kann, und wie es sich in jedem dieser Verhältnisse von dem eigentlich Schönen unterscheidet, kann nur durch eine umständlichere Erörterung gezeigt werden, zu der in der ersten Exposition der Idee des Schönen kein Raum ist. Stände das Erhabene dem Schönen contradictorisch entgegen, so hätte sich nichts seltsameres ereignen können, als, daß die allgemeine Theorie des Schönen fast immer auch vom Erhabenen gesprochen hat, nicht um es aus ihrem Gebiete zu verweisen, sondern um ihm einen eignen Platz neben dem Schönen anzuweisen. Will man, wie der geistreiche Britte Burke, das Schöne überhaupt nur in dem Lieblichen anerkennen, und das Erhabene nur in dem Grauenvollen, so hebt freilich das eine das andere auf. Wäre aber das Gefühl des Erhabenen nicht ästhetisch, so würde es auch in der Kunst nicht von so großer und tiefer Bedeutung seyn, wie es immer gewesen ist. Daß das Erhabene, wie das Ideale, sich auf das Unendliche

bezieht, wird sich deutlich zeigen, wenn vom Erhabenen besonders die Rede seyn wird. Daß aber nicht alles Ideal-Schöne zugleich erhaben ist, läßt sich eben so wenig bezweifeln. Was hätte wohl ein idealer Amor Erhabenes? Vorläufig mag über das Verhältniß des Erhabenen zum Schönen überhaupt hier nur noch die Bemerkung mitgenommen werden, daß das Erhabene von dem eigentlich Schönen immer wird unterschieden werden müssen, wenn ihm die innere Harmonie fehlt, die, wie wir gesehen haben, das erste Element des Schönen ist. Aber das unbestimmte ästhetische Interesse, das dem bestimmten Gefühle des Schönen zum Grunde liegt, wird durch das Erhabene, wie durch das Schöne, erregt, nur auf eine andere Art. In dieser Hinsicht widerspricht es sich nicht, den allgemeinen Begriff des Schönen so zu erweitern, das er auch das Erhabene in sich aufnimmt. Beide Gefühle, sowohl des Erhabenen, als des eigentlich Schönen, gehören zur ästhe-

tischen Bestimmung des Menschen. Auch erfreuen wir uns unsers geistigen Daseyns im Gefühle das Erhabenen, wie im Gefühle des eigentlich Schönen, wenn gleich auf eine andere, doch auf eine ähnliche Art. "Auch dieß ist schön!" kann die Begeisterung ausrufen, wenn die Elemente toben, das Meer brauset, der Donner kracht, der Sturm heult, und der Zuschauer, der dieses Schauspiel betrachtet, sicher am Ufer sitzend von diesem wilden Kampfe der Naturkräfte durch die zerrissenen Wolken zu den Sternen am ruhigen Himmel hinaufblickt. Aber wenn diese Art von Begeisterung vorüber ist, fühlen wir, wo es ihr fehlte. Harmonie soll im All der Dinge seyn! sagen dann Gefühl und Vernunft. Nur wo auch die wildeste Dissonanz sich in eine höhere Consonanz auflöset, ist die Schönheit da, nach der das Ganze unsers geistigen Daseyns verlangt. Das Erhabene für sich allein ist also nicht schön im ganzen Sinne des Worts. Es ist auch kein Element des Schö=

nen überhaupt. Es kann nicht wohl etwas anderes seyn, als eine besondere Erscheinung des Großen, dessen ästhetische, nicht mathematische und nicht moralische, Schätzung mit dem Gefühle des Schönen verwandten Ursprungs ist.

Dem Erhabenen ist in gewisser Hinsicht das Komische entgegengesetzt. Aber auch dieser Gegensatz verlangt eine besondere Erläuterung.

* * *

Zum Beschlusse dieser allgemeinen Exposition der Idee des Schönen ist der passendste Ort, durch eine kleine Abschweifung in das Gebiet der Psychologie zu zeigen, welche Geistes- oder Seelenkräfte an der Empfindung des Schönen den meisten Antheil haben. Auf diesem Wege entdecken wir zugleich das Verhältniß des Schönen zum Interessanten und zum Häßlichen.

Daß es keinen besondern Schönheitssinn giebt, bedarf nach der vorhergegangenen Analyse des ästhetischen Gefühls keines Beweises mehr. Aber wo das Schöne durch einen äußern Sinn wahrgenommen wird, empfindet es doch nur der innere Sinn als schön. Daher gehört zur Empfindung des Schönen auch Bewußtseyn; nicht jenes theoretische, in welchem wir Begriffe zu Urtheilen und Schlüssen verbinden; nicht jenes praktische, auf dem die Sittlichkeit ruht; sondern das allgemeine, mit sich selbst anfangende Bewußtseyn, das sich schon der Anschauung beigesellt, wenn wir menschlich, nicht thierisch, einen Eindruck empfangen. Jeder Eindruck also, der das Bewußtseyn betäubt und unterdrückt, macht uns für den Augenblick unfähig zur Empfindung des Schönen. Wie ein reiner Spiegel muß sich der innere Sinn zu dem äußeren bei jeder Empfindung äußerer Schönheit verhalten. Innere oder rein geistige Schönheit wird durch den inneren Sinn allein empfunden.

Die Erinnerungskraft wirkt bei der Empfindung des Schönen nur leise mit; aber müßig bleibt sie nicht. Jeder Eindruck und jede Vorstellung wirken auf das Gedächtniß, das alle Eindrücke und Vorstellungen in sich aufnimmt und aufbewahrt. Jeder Augenblick unsers geistigen Daseyns ruft frühere Vorstellungen zurück, die sich an die gegenwärtigen anschließen. Ein schöner Gegenstand erweckt, wenn er nämlich auf ein unbefangenes Gemüth wirkt, nicht nur solche Vorstellungen wieder, die der Natur dieses Gegenstandes ähnlich sind; er bringt auch alle diese Vorstellungen in eine ästhetische Harmonie. Anders könnte er ja nicht als schön empfunden werden. Im Gefühle dieser Harmonie verlieren sich, so lange der Eindruck dauert, die Dissonanzen des Lebens aus unserm Bewußtseyn. Besonders herrscht der Eindruck auf diese Art über die zurückkehrenden dunkeln Vorstellungen, die nur von einem schwachen Lichte des Bewußtseyns beleuchtet sind. Ge=

rade auf diesen dunkeln Hintergrund trägt die schöne Kunst ihre lebhaftesten Farben auf; und so erheitert sie das Leben auch dadurch, daß sie selbst den trüben Vorstellungen, die meistens zu den dunkeln gehören, einen ästhetischen Reiz mittheilt. Auch die traurigsten Bilder der Vergangenheit erhalten etwas Erheiterndes, wenn das Gefühl des Schönen sich zu ihnen gesellt. Da kann die Melancholie selbst so schön werden, daß das Herz nichts lieber hat, als, wie es in den Ossianischen Gesängen heißt, die Freude der Trauer.

Den Verstand beschäftigt das Schöne auf die merkwürdige Art, die Veranlassung zu der Meinung gegeben hat, das ästhetische Gefühl sey überhaupt nur ein Reflexionsgefühl. Daß es zum Theil dieses ist, leidet keinen Zweifel. Alle Operationen des Verstandes zielen darauf hin, in irgend einer Mannigfaltigkeit eine Einheit zu erkennen, und dieser Einheit wieder eine neue

Mannigfaltigkeit unterzuordnen. Von diesem intellectuellen Streben geht alles Räsonniren aus. Der innere Sinn empfindet dieses Streben; und weil es unsrer geistigen Natur gemäß ist, so erfreuet uns jeder Gegenstand, der ihm entspricht, schon durch den Eindruck, den er auf uns macht, auch ohne alles weitere, als eben dieses intellectuelle Interesse. Wo nun die Theile eines Ganzen schon durch sich selbst so zusammenstimmen, daß das Ganze den Eindruck macht, als ob aus dem Gegenstande ein anderer Verstand zu dem unsern spräche, da erhält unser Verstand gewissermaßen geschenkt, was er selbst mühsam hervorzubringen strebt. Das Ding erscheint ohne unser absichtliches Zuthun gerade so, wie wir es in dieser Hinsicht zu sehen wünschen; und je bestimmter es uns so erscheint, desto mehr freuen wir uns des Dinges auch ohne alles weitere Interesse. Aber daß diese Einheit im Mannigfaltigen nicht immer ästhetisch wirkt, und daß sie selbst da, wo sie ästhe=

tisch wirkt, nur eines unter mehreren Elementen des Schönen überhaupt ist, sahen wir schon oben. Ist indessen diese Einheit wahrhaft ästhetisch, so verliert die Empfindung nicht nur nichts durch die hinzutretenden klaren Begriffe, die uns den Eindruck verdeutlichen; sie wird sogar in mehreren Fällen bei der Betrachtung schöner Kunstwerke durch den klaren Begriff erst ganz entwickelt, wenn wir den Gedanken des Künstlers richtig aufgefaßt haben, und diesen Gedanken in jedem Theile des Ganzen um so bestimmter wieder erkennen, je mehr wir das Kunstwerk studiren. Anders, als auf diese Art, kann man die Schönheit mancher der vorzüglichsten Kunstwerke, zum Beispiel eines Gemähldes von Raphael, eben so wenig rein empfinden, als beurtheilen.

Aber die Hauptrolle unter den Seelenkräften, die bei der Empfindung des Schönen in Thätigkeit gesetzt werden, und zur Möglichkeit dieser Empfindung mitwirken,

spielt immer die Einbildungskraft oder, wie wir sie in dieser Beziehung lieber nennen wollen, die Phantasie. Die Rede ist hier noch nicht von den schaffenden Functionen der Phantasie in der Production eines schönen Kunstwerks. Auch die bloße Empfindung des Schönen oder der Geschmack, der sich nur leidend zu verhalten scheint, schließt eine Thätigkeit der Phantasie in sich. Einen durchaus passiven Geschmack kann es gar nicht geben. Denn die Einbildungskraft oder Imagination überhaupt ist die einzige Vermittlerin zwischen den Functionen aller übrigen Seelenkräfte. Sie allein kann alle Vorstellungen in jeder Hinsicht trennen, oder verbinden, alle Differenzen ausgleichen, alle Ebnen in Hügel verwandeln und alle Hügel ebnen. Wo sie nur animalisch wirkt, da vermag sie freilich so vieles nicht. Aber wo sie in Verbindung mit der Denkkraft wirkt, nicht nur als Dichtungs- und Erfindungsvermögen, sondern überhaupt als Phantasie oder Theil

nehmende Gedankenbildnerin, ohne deren Hülfe der Verstand aus der Masse in einander fließender Vorstellungen keinen klaren Begriff hervorlocken kann, da ist ihr Reich unendlich. Weit über die Grenzen der Aesthetik würden wir ausschweifen müssen, wenn wir diese psychologischen Wahrheiten ganz verständlich machen und gegen jeden Zweifel sichern wollten. Bleiben wir aber auch nur bei den Functionen stehen, die der Einbildungskraft allgemein zugestanden werden, so zeigt sich der Antheil, den diese Seelenkraft an der Möglichkeit der Empfindung des Schönen hat, unverkennbar. Wie könnte das unbestimmte ästhetische Urgefühl, das der Empfindung des Schönen zum Grunde liegt, bei der Entwickelung der ursprünglichen Richtungen des geistigen Interesse sich erhalten, wenn nicht die Phantasie durch Aufhebung jedes getrennten Interesse den menschlichen Geist wieder auf den ersten Standpunkt zurück führte, wo es nur Ein geistiges Interesse

giebt, das ästhetische nämlich? Besorgte die Phantasie nicht dieses Geschäft, das sie allein zu besorgen vermag, so würden wir unvermeidlich, sobald der Geist aus der rohesten Kindheit erwacht, immer mit getrenntem wissenschaftlichen, oder moralischen, oder religiösen Interesse die Gegenstände ergreifen müssen. Kann doch die Phantasie selbst da, wo sie das ästhetische Interesse wirklich behauptet, nicht hindern, daß uns das Schöne bald mehr von der intellectuellen, bald mehr von der moralischen, oder der religiösen Seite interessirt! Der Phantasie also verdanken wir vorzüglich, daß wir überhaupt einer Empfindung des Schönen fähig sind. Wir verdanken ihr aber auch besonders den Einklang der Gefühle in einer wirklichen Empfindung des Schönen. Die Phantasie zieht alles zusammen, was die Sinne, der Verstand, und das Herz zu einer ästhetischen Harmonie der Vorstellungen hergeben. Diese Harmonie der Vorstellungen ist aber gegründet in einer

Harmonie der geistigen Kräfte. Die Phantasie also ruft das Schöne für uns in's Daseyn, indem sie die Vorstellungen so verbindet, wie es der Harmonie aller geistigen Kräfte gemäß ist. Mit vollem Rechte hat man daher auch längst die Künste des Schönen Künste der Einbildungskraft genannt, da wir, schon um das Schöne zu empfinden, der Einbildungskraft bedürfen. Aber eben deßwegen war auch die Phantasie von jeher eine Feindin des guten Geschmacks, wenn sie, anstatt die ästhetischen Vorstellungen wahrhaft harmonisch zu verbinden, auf eine andere, zwar auch interessante, aber widersinnige Art zusammenzieht, was getrennt bleiben sollte. So entsteht der phantastische Geschmack, dem nichts seltsam genug ist. An die Stelle des Schönen tritt dann das Seltsame mit seinen Zubehören, dem Gezierten und Raffinirten, dem Unnatürlichen, dem Verworrenen, und Unerhörten.

Hier zeigt sich nun deutlich der Unterschied zwischen dem wahrhaft Schönen und dem Interessanten im ästhetischen Sinne. Alles Schöne ist auf eine bestimmte Art interessant, das heißt, es interessirt den ästhetisch gestimmten Geist nicht als Mittel zu irgend einem Zwecke, sondern unmittelbar durch und für sich selbst. Daher trägt jede schöne Kunst ihren Zweck in sich selbst. Aber unendlich vieles kann auch für den gebildeten Geist ästhetisch-interessant seyn, was darum doch nichts weniger als schön ist. Das widersinnigste Kunstwerk ist interessant, wenn ein Talent aus ihm spricht, das mit lebendigem Kunstverlangen etwas Schönes hervorzubringen strebte. Uninteressant im ästhetischen Sinne ist das Triviale, das gar nichts in sich trägt, wodurch es ästhetisch wirken könnte. Trivial in diesem Sinne ist gar vieles, was für den Gelehrten, den Sittenbeobachter, den Geschäftsmann, ein hohes Interesse haben kann. Was ästhetisch wirken soll, muß

das Gefühl beschäftigen und die Phantasie in Thätigkeit setzen. Das vermögen nicht immer die vernünftigsten und besten Gedanken. Das vermag aber gar mancher Gegenstand, den wir moralisch mißbilligen, und der darum doch ein unverwerflicher Gegenstand für die schöne Kunst seyn kann. Nur muß dann die Art, wie er von der Kunst behandelt wird, das moralische Gefühl versöhnen. Was in jeder Hinsicht das moralische Gefühl beleidigt, kann nicht schön seyn. Unsre geistige Natur stößt es zurück. Es ist häßlich.

Und so zeigt sich denn bei dieser Gelegenheit auch deutlich, was das Nicht-Schöne von dem Häßlichen überhaupt unterscheidet. Das Häßliche läßt uns nicht gleichgültig, wie das Triviale oder Uninteressante; es thut eine wirklich ästhetische Wirkung auf uns, aber eine solche, die der Empfindung des Schönen gerade entgegengesetzt ist. Schon im unbestimmten ästhetischen Gefühle

fällt das Häßliche mit dem Widrigen und Ekelhaften zusammen. Den guten Geschmack beleidigt es aber desto empfindlicher, weil es auf das bestimmteste gegen die Bedingungen einer wirklichen Empfindung des Schönen anstößt. Unmittelbar beleidigt das Häßliche entweder das physische Gefühl, oder das moralische. Aber um die Delicatesse der Sinne ist es eine eigene Sache. Diese Delicatesse ist so wandelbar und subjectiv, daß die Gewohnheit allein hinreicht, den physischen Ekel in Wohlgefallen zu verkehren. Von der andern Seite kann sinnliche Ueberverfeinerung, besonders wenn sie einseitig ist, ihre Zöglinge so verwöhnen, daß sie sich mit Ekel von Gegenständen wegwenden, bei denen eine gesunde Natur nur Mitleid fühlt. Welcher Sophokles dürfte in unsern Tagen dem Publicum zumuthen, ihm dafür zu danken, daß er den leidenden, tief gekränkten Philoktet auf dem Theater laut jammern ließe über den unendlichen Schmerz seiner eiternden, vom Gifte der

lernäischen Schlange brennenden Wunden? Das hochgebildete Publicum zu Athen nahm keinen ästhetischen Anstoß an dieser Darstellung, in welcher der physische Schmerz dem tragischen Pathos zur Unterlage dient. Aber mit Menschenblute spielen zu sehen, wie in den römischen Gladiatorkämpfen, der Lieblingsergötzung eines Publicums, unter dem sich doch auch hochgebildete Mitglieder befanden, war nicht nach griechischem Geschmacke. Zuweilen zeigt sich die Phantasie in solchen Dingen nachgiebiger, als die Sinne. Wenn Ugolino mit seinen Kindern in einer poetischen Erzählung den schauderhaften Hungerstod stirbt, lassen wir es uns gefallen. Auch in einem dramatischen Gedichte läßt es sich allenfalls ohne Widerwillen lesen. Aber diesen Ugolino mit seinen Kindern auf dem Theater verhungern zu sehen, wer mag es ertragen? Und geschundene Märtyrer in einem Gemählde sollten keine Beleidigung der Kunst seyn?

Was das moralische Gefühl unmittelbar zurückstößt, ist weit häßlicher noch, als, was die Sinne beleidigt. Aber wie wandelbar, wie bestechlich ist die menschliche Natur auch von dieser Seite! Der ästhetische Cynismus weiß nur gar zu gut, wie vieles er darauf wagen darf, den Geschmack für sich zu gewinnen, wenn er sich mit dem komischen Witze befreundet. Wer dem komischen Witze, so wie er nun einmal geartet ist, alle unsauberen Scherze verbietet, scheint ihm eine klösterliche Diät vorzuschreiben, bei der er verkümmern muß. Wie es kommt, daß so viele Blumen des Witzes von jeher auf Mistbeeten gezogen wurden, kann hier nicht untersucht werden. Das Obscöne an sich ist und bleibt häßlich. Es zerreißt den schönen Schleier, den das moralische Zartgefühl um die physische Wohllust gewebt hat. Aber der komische Witz giebt seinen Gegenständen ein ganz neues ästhetisches Interesse durch die Form, in die er sie kleidet. Wie es sich damit verhält,

muß in der besondern Exposition des Komischen genauer gezeigt werden.

III.

Von den Elementen des Schönen.

Elemente des Schönen sind, um es noch ein Mal zu sagen, die im Schönen selbst enthaltenen Bedingungen seiner Möglichkeit, oder, so weit der Ausdruck für passend gelten kann, die ursprünglichen Bestandtheile der Schönheit. Wo eines dieser Elemente fehlt, da ist die Schönheit mangelhaft. Weil aber in endlichen Dingen überhaupt nichts absolut Vollkommenes ist, so nehmen wir bereitwillig jedes Element des Schönen schon für eine Art von Schönheit an.

Genau diese Elemente zu verzeichnen, ist schon deßwegen unmöglich, weil ihre theoretische Anerkennung sich in Gefühlen ver-

liert, die der Verstand nie ganz durchdringt. Unterscheiden lassen sich aber doch die besondern Elemente des Kunstschönen von den Elementen des Schönen überhaupt. Nur von diesen, den Elementen des Schönen überhaupt, soll hier zuerst die Rede seyn. Wie viel ihrer seyn mögen, mag immerhin die Frage bleiben. Aber innere Harmonie, Ausdruck, und Grazie dürfen, wo etwas im ganzen Sinne des Worts für schön gelten soll, nicht fehlen.

I.

Von der inneren Harmonie.

Was uns ästhetisch interessirt, muß in sich selbst harmonisch seyn, wenn es ein harmonisches Gefühl der Geisteskräfte und der aus ihnen entspringenden Vorstellungen in uns erregen soll. Was dieses Gefühl nicht erregt, ist nicht schön. Was uns durch innere Harmonie ästhetisch interessirt, wird, wenn gleich unrichtig, doch gewöhnlich, schon für sich allein und sogar vor-

zugsweise schön genannt. Da nun, wie wir gesehen haben, nichts schön ist, was nicht unmittelbar, indem es empfunden wird, durch einen ästhetischen Reiz die Phantasie beschäftigt, so ist auch ein himmelweiter Unterschied zwischen der Einheit im Mannigfaltigen, die nur der Verstand erkennt, und der Harmonie, die uns ästhetisch, nicht wissenschaftlich, nicht moralisch, auch nicht technisch in Beziehung auf einen zweckmäßigen Mechanismus, interessirt. Wir nennen sie innere, nicht äußere, Harmonie, um auszudrücken, daß sie als ein Inbegriff von Verhältnissen empfunden wird, die, nicht in Beziehung auf etwas außer ihnen, mit dem sie harmoniren, sondern in sich selbst harmonisch sind nach irgend einem in ihnen selbst liegenden Princip der Einheit. Ob aber diese Verhältnisse zur innern Natur eines Gegenstandes gehören, oder nur zum Aeußeren seiner Erscheinung, ist gleichgültig. Aus der schönen Erscheinung kann die höchste

Schönheit der Seele sprechen. Ja, das geistigste Schöne kann von der Poesie dargestellt werden, als schaueten wir in die innersten Tiefen der Seele. Aber sehr oft ist die Harmonie, die wir ästhetisch empfinden, beschränkt auf einen schönen Inbegriff von Verhältnissen in der äußeren Erscheinung der Dinge.

Die Summe der Verhältnisse, die das bestimmte Vorhandenseyn eines Dinges in sich schließt, ist die Form dieses Dinges, in der philosophischen Bedeutung des Worts. Schön ist eine Form, wenn sie durch innere Harmonie den aufmerkenden Geist ästhetisch anzieht. Reine Schönheit der Form können wir diejenige Schönheit nennen, die auf die Form allein beschränkt ist, und die von den ästhetischen Formalisten für die einzig wahre Schönheit angesehen wird. Kommt aber zu der schönen Form nicht etwas hinzu, das uns noch auf eine andere Art ästhetisch interessirt, indem es

Gedanken und Gefühle erweckt, die von dem Interesse für die bloße Form verschieden sind, so ist die schöne Form kalt. Da zeigt sich unverkennbar, daß sie zwar ein Element des Schönen, aber lange nicht die Schönheit selbst ist.

Nicht immer läßt sich die Schönheit der Formen auf ein bestimmbares Verhältniß der Theile zu einem Ganzen zurückführen. Wo die innere Harmonie oder Schönheit der Form in bestimmbaren Verhältnissen von Theilen zu einem Ganzen gegründet ist, da heißt sie Symmetrie oder, weil in der Baukunst diese Art von Schönheit fast die einzige ist, architektonische Schönheit. Aber auch da, wo kein Ganzes, als solches, ästhetisch vorhanden ist, zum Beispiel bei abgesonderten schönen Umrissen, oder bei vereinzelten musikalischen Consonanzen, ist eine innere Harmonie vorhanden, die wir unmittelbar empfinden, so wie wir den schönen Umriß sehen, die schöne

Annäherung der Töne zu einem Accorde hören.

Aber wie mangelhaft alle Theorie ist, die von den Gesetzen der ästhetischen Harmonie befriedigende Rechenschaft geben will, und wie vieles in dieser Hinsicht die Kritik dem Gefühle überlassen muß, das sie weiter nicht erklären kann, zeigt die Analyse der verschiedenen Arten von schönen Formen. Alle äußere Schönheit der Formen, die wir durch die Sinne wahrnehmen, richtet sie nach dem Organismus dieser Sinne. Mögen sich nun immerhin die Verhältnisse, die wir auf diese Art als schön empfinden, sogar mathematisch bestimmen lassen, so wird doch durch diese mathematische Bestimmung nicht im mindesten aufgeklärt, warum gerade diese und keine anderen Verhältnisse es sind, die in ihrer Einwirkung auf das Gefühl unsre Geisteskräfte so beschäftigen, daß wir sie schön finden müssen. Aber wenn gewisse Verhältnisse wirklich schön sind, so

wird immer das entscheidende Urtheil über ihren ästhetischen Werth dem Geschmacke derer überlassen bleiben müssen, deren ganze Bildung mit ausgezeichnetem Glücke eine ästhetische Richtung genommen hat. Daraus erklärt sich, warum in den zeichnenden und plastischen Künsten und in der Baukunst die Umrisse und Proportionen, die der griechische Geschmack auf der höchsten Stufe seiner Cultur auswählte, auch für die neuere Kunst musterhaft in ihrer Art sind, und für schön in vorzüglichem Sinne gelten werden, so lange überhaupt guter Geschmack besteht. Das Gefühl, nicht die Berechnung, entscheidet für diese Verhältnisse. Kein Volk der Welt ist jemals im Ganzen so ästhetisch gebildet gewesen, als die Griechen. Wenn denn auch die griechische Kunst bei weitem nicht alle Schönheit der Formen erschöpft hat, so hat doch gewiß nicht aus Nachahmungssucht der Geschmack der neueren Nationen in den zeichnenden und plastischen Künsten und auch in der Baukunst

den griechischer Mustern gehuldigt. Je gebildeter der Geschmack der neueren Zeiten im Ganzen wurde, desto mehr neigte er sich in dieser Hinsicht von selbst zu dem griechischen, auch wo er mit Recht noch andere Formen neben den griechischen für schön gelten ließ.

Die schönen Formen, die sämmtlich auf innerer Harmonie beruhen, lassen sich auf zwei Classen zurückführen. Sie sind entweder rein geistig, oder physisch und geistig zugleich.

1. Physisch und geistig empfinden wir die optische Harmonie. Was das Auge verschmäht, kann auch dem inneren Sinne nicht durch Vermittelung des Gesichtssinnes gefallen. Welchen bestimmteren Einfluß aber die Gesetze des physischen Sehens auf den ästhetischen Reiz optischer Formen haben, verbirgt sich im Innern des Organismus. Von unendlicher Mannigfaltigkeit ist dieser

Reiz. Daher mag es gekommen seyn, daß die Sprache des gemeinen Lebens, wenn von Schönheit ohne nähere Bezeichnung die Rede ist, fast immer zuerst an Gegenstände erinnert, die für das Auge schön sind.

Das Auge freuet sich des Reizes der Farben. Was in diesem Reize nur physisch ist, geht die Aesthetik um so weniger an, da es sich meistens nach individuellen Beschaffenheiten der Organe, oder nach den sehr wandelbaren Beziehungen der Farben auf einen individuellen Gemüthszustand richtet. So wechseln die Lieblingsfarben, selbst da, wo die Vorliebe zu gewissen Farben nicht ein Werk der Gewohnheit, oder gar der Ziererei ist, zuweilen mit dem Alter, oder mit Lieblingserinnerungen, die sich mannigfaltig verändern. Die Farbenharmonie aber, das eigentliche Colorit, steht, wie die musikalische Harmonie, unter den Gesetzen der Einheit, nach denen die Eindrücke aus einander hervorgehen und

sich gegenseitig auf einander beziehen. Wie in der musikalischen Harmonie die Töne in einander verklingen, so zerfließen im Colorite die Farben. Ein vollendetes Colorit, zum Beispiel ein tizianisches, scheint beinahe alle Farben harmonisch in einen einzigen Grundton aufzulösen. Der rohe, oder verdorbene Geschmack liebt dafür in den Farbenverbindungen das grell Abstechende, Bunte, und Blendende. In den ästhetischen Effect des Colorits und überhaupt der Verhältnisse der Farben zu einander mischt sich aber auch der allgemein bekannte und keinesweges nur individuelle, wenn gleich unsichere Einfluß der Farben, besonders in Verbindung mit den Lichtern und Schatten, auf diejenigen Gefühle, die zur moralischen Natur des Menschen gehören. Die weiße und die schwarze Farbe haben unter gewissen Bedingungen beide etwas Feierliches und Ernstes, besonders aber die schwarze. Ein weißer Bogen Papier wirkt selbst auf die Wilden als ein Zeichen fried-

licher Annäherung. Das reine Luftblau des unbewölkten Himmels entwölkt auch das Gemüth. Ein rother Himmel, wie ganz anders würde er auf unsre Stimmung wirken! Auf diese Art kann die Harmonie der Farben durch den ästhetischen Eindruck in eine höhere Harmonie übergehen, die nur dem inneren Sinne, nicht dem Auge, empfindbar ist.

Eben so verhält es sich mit dem schönen Helldunkel oder der Harmonie der Lichter und Schatten. Welche Magie dadurch hervorgebracht werden kann, auch wo die beleuchteten Gegenstände an sich ohne ästhetischen Werth sind, zeigen einige bewundernswürdige Gemählde niederländischer Meister. Aber wie diese optisch bezaubernde Harmonie auch in eine höhere übergehen kann, die bis zum Gefühle des Göttlichen begeistert, hat besonders der Pinsel Correggio's bewiesen.

Den geringsten Antheil scheint das physische Sehen an den Reizen der schönen Umrisse zu haben. Denn es läßt sich nicht wohl eine Ursache denken, warum das Auge nach den organischen Gesetzen seines Baues von gewissen einfachen Umrissen angenehmer, als von andern, afficirt werden sollte, vorausgesetzt, daß es jeden dieser Umrisse mit gleicher Klarheit und Leichtigkeit überschauet. Die Klarheit und Leichtigkeit der optischen Wahrnehmung ist es aber nicht, was uns bestimmt, gewisse Umrisse schön, andere gleichgültig, andere häßlich zu finden. In den Verhältnissen jedes Theils einer Linie zu jedem andern ihrer Theile liegt diese merkwürdige Vereinigung der geometrischen Reflexion mit einem ästhetischen Interesse. Geometrische Verhältnisse empfindet nur der innere Sinn, auch wo das Auge sein Geschäftsträger ist. Sollen diese Verhältnisse als schön empfunden werden, so müssen sie in sich selbst harmonisch zusammen stimmen, und diese innere Harmonie muß als

Element

Element des Schönen unsre Geisteskräfte harmonisch beschäftigen. Nun bildet aber nach rein geometrischer Ansicht in jeder regelmäßigen Figur jeder Theil mit den übrigen Theilen ein Ganzes, das in diesen Beziehungen den Verstand befriedigt, und in der geometrischen Anschauung einen angenehmen Eindruck macht. Auch Fragmente einer regelmäßigen Figur gefallen uns auf diese Art geometrisch, die Figur mag zu den geradlinigten, oder zu den krummlinigten gehören. Wäre also jede geometrisch regelmäßige Figur eine schöne, so wäre der Schlüssel zur Schönheit der Umrisse bald gefunden. Und allerdings sind gewisse schöne Umrisse in geometrisch regelmäßigen Figuren gegründet. Aber bei weitem die meisten geometrisch regelmäßigen Figuren haben weder ästhetischen Werth, noch Unwerth. Sie gefallen uns auf eine ganz andere Art, als, nach Gesetzen des Schönen. Der zarteste Reiz der schönen Umrisse fängt erst da an, wo durch sanfte Biegungen alle bestimmtere

Beziehung der Linien auf geometrische Regelmäßigkeit aufgehoben erscheint. Mögen wir auch, mit Hogarth, alle diese Biegungen auf eine Wellenlinie und eine Schlangenlinie zurückführen zu können glauben, so giebt es doch auch Wellenlinien und Schlangenlinien, die nichts weniger als schön sind. Was ist es denn also eigentlich, was gewisse Umrisse schön macht? Unstreitig eine versteckte Beziehung auf geometrische Regelmäßigkeit von einer gewissen Art. Denn die ästhetische Einheit muß in der geometrischen Reflexion auf irgend eine Art mit der geometrischen Einheit zusammen fallen, weil die Gesetze der Wahrnehmung einander nicht selbst aufheben können, die Wahrnehmung sey geometrisch, oder ästhetisch. Aber von welcher Art die geometrische Regelmäßigkeit seyn muß, um ästhetisch zu interessiren, und in welchen Verhältnissen die Biegungen einer Linie vom Regelmäßigen in das Unregelmäßige übergehen müssen, wenn der höchste Reiz schöner

Umrisse entstehen soll, wird schwerlich jemals mit mathematischer Bestimmtheit ausgedrückt, und eben so wenig ästhetisch demonstrirt werden können. So viel ist gewiß, daß die Phantasie das geometrische Interesse in ein ästhetisches verwandeln muß, wenn ein Umriß als schön empfunden werden soll. Die Phantasie strebt in der ästhetischen Empfindung immer, wenn auch noch so unmerklich, nach dem Unendlichen, aber auch zugleich nach Einheit und Vollendung. Geradlinigte Figuren können also an sich nicht schön seyn, weil die gerade Linie, die in's Unendliche fortzustreben scheint, bei der Entstehung der Winkel abbricht, als ob ihr Gewalt geschähe. Mit den sphärischen Winkeln verhält es sich in dieser Hinsicht eben so. Alles Eckige ist nicht nur an sich ohne Schönheit; es stört sogar zuweilen auf das empfindlichste das Gefühl des Schönen, besonders bei eckigen Bewegungen, die ein Leben ausdrücken sollen. Da zeigt sich auffallend, wie das Ge-

fühl des Schönen mit dem organischen Lebensprocesse zusammenwirkt; denn das organische Leben arbeitet immer in das Runde bildend. Durch symmetrische Verbindung mehrerer Figuren zu einem Ganzen, besonders in der Baukunst, entsteht eine andere Art von Schönheit, in der die geraden Linien eine treffliche Wirkung thun, nicht durch sich selbst, sondern durch den Reiz der Proportionen. Aber auch da, wo die geradlinigten Figuren als proportionirte Theile eines symmetrischen Ganzen die Wirkung des Schönen nicht verfehlen sollen, müssen, der Regel nach, so wohl sie selbst, als das symmetrische Ganze, zu der Art von Figuren gehören, deren Ecken von einer krummlinigten Figur umschlossen werden können; und unter diesen krummlinigten Figuren dienen wieder nur der vollkommene Zirkel und die Ellipse zur Grundlage der architektonischen Symmetrie. Das Oval, in andern Beziehungen schöner, als die Ellipse, kann nur eine verschobene ge-

radlinigte Figur umschließen; alles Verschobene aber ist unsymmetrisch. Es bleiben also nur zwei geradlinigte Figuren übrig, von denen die architektonische Symmetrie ausgeht: das vollkommene Quadrat, als Repräsentant des Zirkels, und das regelmäßige Oblongum, als Repräsentant der Ellipse. Das Oblongum aber behauptet wieder einen entschiedenen Vorrang vor dem Quadrate, weil es eine Mannigfaltigkeit der Proportionen in sich schließt, die dem Quadrate fehlt; und doch darf es nicht zu schmal werden, das heißt, sich nicht zu weit von dem Quadrat entfernen, weil es sonst wieder in eine bloße Linie überzugehen scheint, und dadurch den ästhetischen Effect zerstört. So sicher entscheidet der Geschmack nach geometrisch-ästhetischen Gesetzen, von denen er sich gewöhnlich keine Rechenschaft zu geben weiß. Nun setze man aber einmal anstatt des Quadrats die einfachste der regelmäßigen geradlinigten Figuren, den Triangel, und denke sich ein dreiecki-

ges Gebäude mit dreieckigen Thüren und Fenstern. Warum hat sich die Baukunst, auch in ihrer Rohheit, oder Verwilderung, noch nicht bis zu dieser ungeheuern Geschmacklosigkeit verirrt? Weil nur die Phantasie eines Verrückten dem Dreiecke einen schönen Effect abzutrotzen versuchen könnte. Denn wenn sich gleich um jeden Triangel ein Zirkel beschreiben läßt, so ist doch der Triangel, als die einfachste der geradlinigten Figuren, am weitesten von der Zirkelform entfernt, genau in denselben Verhältnissen, wie das regelmäßige, vom Zirkel umschlossene Vieleck, je mehr Ecken es erhält, um so ähnlicher dem Zirkel wird. Aber welche Ellipse, und welches Oblongum der Canon der Schönheit unter den Ellipsen und Oblongen ist, wer vermag es zu demonstriren? Bis auf einen gewissen Grad muß die Länge einer Figur die Breite weit übertreffen, wenn das Schlanke entstehen soll, das für ein gebildetes Auge einen unendlichen Reiz hat, wir mögen eine schlanke Säule betrachten,

oder den blühenden Wuchs eines schlanken Jünglings und Mädchens. Geht aber das Verhältniß der Länge zur Breite über einen gewissen Punkt hinaus, so wird die lange Figur zu einer Stange, die man eine verdickte gerade Linie nennen möchte. Mehrere ganz dünne Stangen dieser Art an einem klumpigen, krummlinig widrigen Körper befestigt, sind der Typus der ekelhaften Gestalt einer Spinne. Aber welche Verhältnisse bilden nun wieder genau das Klumpige, das der gute Geschmack zurückstößt? Gewiß ist, daß auch die krummen Linien erst da den höchsten ästhetischen Reiz erhalten, wo etwas Schlankes in ihnen liegt. Da hat die Phantasie die unendliche Aufgabe vor sich, nicht die Quadratur des Zirkels zu finden, wohl aber den ewigen Widerstreit des Geraden und des Krummen gleichsam aufzulösen in einem schönen Gefühle. Da fängt die Schönheit der unendlichen Menge von sanften Biegungen an, die das gebildete Auge entzücken, die aber noch kein

Mathematiker auf eine regelmäßige Figur reducirt hat, ob sie gleich alle in Schlangen- und Wellenlinien gegründet zu seyn scheinen. Unübertrefflich ist in dieser Linienschönheit die griechische Kunst.

Wie die Schönheit der Umrisse verwandt ist mit der Symmetrie oder der Schönheit der Proportionen, die der innere Sinn durch das Auge empfindet, haben wir eben gesehen. Die eigentliche Wirkung der Symmetrie setzt aber immer ein Ganzes voraus, dessen Theile wieder, jeder für sich, als ein kleineres Ganzes erscheinen. Wollen wir nun errathen, warum gewisse Proportionen in dieser Verbindung als schön empfunden werden, so müssen wir doch wieder auf gebogene Umrisse zurückkommen, welche die Phantasie um das Ganze und um jeden Theil dieses Ganzen zieht. Denn Regelmäßigkeit der Proportionen ist zwar nothwendig zu dieser Art von Schönheit, aber bei weitem nicht hinreichend zu ihr.

Eine Spinne, ein Frosch, können nach ihrem natürlichen Typus eben so regelmäßig gestaltet seyn, als ein schlankes Reh, oder ein schöner Mensch. Ein Gebäude kann nach den geschmacklosesten Proportionen vollkommen regelmäßig in das Auge fallen. Zur Regelmäßigkeit der Proportionen wird nichts weiter erfordert, als, daß die Theile, die in gleichem Verhältnisse zum Ganzen stehen, einander gleichen, und daß überhaupt Gleiches mit Gleichem, sowohl der Größe, als der Entfernung nach, ein Ganzes bilde. Daraus folgt das bekannte Gesetz der Symmetrie: Wo keine Gleichheit der Theile Statt findet, weil gewisse Theile in einem bestimmten Ganzen nur Ein Mal vorkommen, da muß jeder dieser Theile einen Platz einnehmen, dem im Verhältnisse zum Ganzen kein gleicher Platz entspricht, also in der senkrechten Mittellinie des Ganzen. Nach diesem Gesetze bildet die Natur die regelmäßigen organischen Körper. Nicht um die Natur nachzuahmen, sondern um des guten

Geschmacks willen auch in der Verbindung willkührlicher Formen, befolgt die Architektur dieselbe Regel. Bei der Ausschmückung des Inneren eines Gebäudes, zum Beispiel durch elegante Mobilien, zeigt sich in dieser Hinsicht schon das Bedürfniß einer gewissen Unregelmäßigkeit in der Regelmäßigkeit selbst. Keinesweges schön, wohl aber lächerlich nimmt sich eine Anordnung aus, nach welcher jede Wand gleichsam sich selbst in der gegenüber stehenden bespiegelt, so daß zum Beispiel einem Bilde ein ähnliches genau von derselben Größe gegenüber hängt, oder zwei völlig gleiche Tische, oder andere Mobilien, einander gegenüber stehen. Der Reiz der Regelmäßigkeit der Proportionen ist überhaupt und an sich nur logisch und mathematisch, aber nicht ästhetisch. Ein regelmäßiges Gebäude steht wie ein anschauliches System vor uns da. Aber der Geschmack verlangt mehr, als ein logisches Wohlgefallen. Mathematisch genau lassen sich gewisse Proportionen bestimmen, beson=

ders in der Baukunst, denen der gute Geschmack getreu bleiben muß, nachdem er sie entdeckt hat; aber keine Mathematik konnte die Entdeckung dieser schönen Proportionen herbeiführen. Was die schönen Proportionen von den trivialen, oder gar häßlichen, ästhetisch, nicht logisch, nicht mathematisch, unterscheidet, sagt die Kritik aus, wenn sie den ein Mal ergriffenen Maßstab festhält, den das Gefühl erfinden mußte. Bewundernswürdig ist die Feinheit und Genauigkeit, mit der das Gefühl diese Verhältnisse ordnet. Darum haben die Architekten umsonst ihre Phantasie erschöpft, um die Proportionen der längst erfundenen architektonischen Säulenordnungen zu vervollkommnen. Das Ziel ist erreicht. Wer weiter strebt, fällt in das Geschmacklose zurück. Aber erklären läßt sich dasjenige, was die schöne Symmetrie von bloßer Regelmäßigkeit der Proportionen unterscheidet, nicht weiter, als durch Zurückweisung auf die Quadrate und Oblongen, und die ihnen

zum Grunde liegenden Zirkel und Ellipsen, von denen die Schönheit der Umrisse abhängt. Daher trennt sich die Symmetrie in geradlinigten Verhältnissen nie von rechtwinkligen Figuren. Nichts widerstreitet ihr so auffallend, als das Schiefe. Aber wie die Phantasie nun weiter verfährt, wenn sie nach denselben Gesetzen, die die Schönheit der Umrisse bestimmen, mehrere Figuren symmetrisch verbindet, verbirgt sich, wie es scheint, in einem der Theorie unzugänglichen Zusammenfallen von dunkeln Vorstellungen.

2. Die plastische Harmonie steht mit der optischen unter gleichen Gesetzen, so weit der Tastungssinn ähnlicher Wahrnehmungen, wie der Gesichtssinn, fähig ist. Eigentlich sollte die tastende Hand, nicht das Auge, die Eindrücke empfangen, die wir plastisch empfinden. Aber die Einrichtung der menschlichen Natur bringt mit sich, daß der Tastungssinn um so ungebildeter bleibt, je voll=

kommener ihn in seinen ästhetischen Functionen der Gesichtssinn repräsentirt. Durch einen nothwendigen Mechanismus des Sehens verwandeln sich die Flächen vor unsern Augen in palpable Körper, obgleich das Auge im Grunde nur Flächen wahrnimmt. Auf diese Art wird uns der Tastungssinn zur Entwickelung des Gefühls des Schönen beinahe entbehrlich. Die schönen plastischen Abrundungen, der reizende Contour, erscheinen uns optisch, als ob wir sie angriffen. Nur über das Weiche der plastischen Biegungen kann die leise über den Contour hingleitende Hand zuweilen bessere Auskunft geben, als das Auge. Die plastischen Proportionen oder palpabel-symmetrischen Verhältnisse kann die Hand gar nicht fassen. Einer besondern Theorie aller dieser plastischen Verhältnisse bedarf es in der Aesthetik nicht, da sie genau mit den optischen übereinstimmen.

3. Die akustische oder musikalische Harmonie wird bekanntlich vorzugsweise Harmonie genannt. Und mit Recht. Denn in keiner Art von ästhetischen Verhältnissen läßt sich die interessante Mannigfaltigkeit so genau auf eine bestimmte Einheit zurückführen, als in der musikalischen Schönheit. Aber die Theorie dieser Verhältnisse der Consonanzen zu einem Grundtone, und der harmonischen Fortschreitung consonirender Töne in einer Reihe von Tacten, ist kein Theil der allgemeinen Aesthetik. Wer darüber unterrichtet seyn will, muß den General-baß, einen Theil der musikalischen Technik, studiren. Durch den Generalbaß lernen wir mit mathematischer Genauigkeit die Gesetze kennen, nach denen eine Reihe von Tönen ein musikalisches Ganzes bildet, indem ein Accord sich aus dem andern entwickelt. Aber was der musikalischen Einheit den ästhetischen Charakter giebt, der auch in diesen Verhältnissen, wie in den optischen, sehr verschieden ist von einer bloß

mathematischen Regelmäßigkeit, wird sich aus den Principien des Generalbasses schwerlich jemals ganz erklären lassen. Warum consoniren in der Octave zwei unmittelbar zusammen grenzende Töne, wenn einer nach dem andern gehört wird? Warum dissoniren sie, wenn sie zusammenfallen in einer musikalischen Secunde? Warum macht die Terze einen andern ästhetischen Eindruck, als die Sexte? Diese und andere Fragen befriedigend zu beantworten, möchte wohl nur dann möglich seyn, wenn wir tiefer, als die Theorie bis jetzt es vermocht hat, in den Organismus des Gehörs eindringen und dort die Gesetze entdecken könnten, nach denen der innere Sinn, der Sinn des Gemüths, die Erschütterungen der Gehörsnerven empfängt. Nach diesen verborgenen Verhältnissen der Gehörsnerven zu den Gesetzen des innern Sinnes richten sich auch alle Wirkungen der Melodie, ohne welche der Reiz der reichsten Harmonie sich nicht sehr von einem bloß mathematischen

Interesse, verbunden mit einer physischen Annehmlichkeit, unterscheidet. Durch die Melodie spricht die Musik zum Herzen, weckt dichterische Gedanken, reißt uns wie in einem Strome des Mitgefühls fort, erfüllt uns mit Heiterkeit, Zärtlichkeit, Liebe, Wehmuth, Kraft, und Andacht. Aber alle diese Wirkungen, ohne welche ein musikalisches Kunstwerk einem wohl proportionirten, aber ausdrucklosen Gebäude gleicht, setzen die Gesetze der Harmonie voraus, wenn sie wahrhaft musikalisch seyn wollen. Mehr darüber zu sagen, wird sich in der ästhetischen Uebersicht der schönen Künste Gelegenheit finden.

4. Rein geistige, das heißt, durch keine uns bekannten Functionen des Organismus physisch bedingte Harmonie gehört zur Schönheit menschlicher Gedanken und Gesinnungen. Diese Schönheit empfindet der innere Sinn allein.

Die

Die Grundlage der Schönheit eines Gedankens ist immer Wahrheit; denn es ist unmöglich, daß dem denkenden Geiste im Gefühle der Harmonie seiner Kräfte etwas gefalle, das den Gesetzen widerstreitet, nach denen wir Wahres von Falschem trennen. Schon in der bloßen Wahrnehmung durch die Sinne ist die menschliche Geistesthätigkeit durch innere Nöthigung auf etwas gerichtet, das uns als wahr vorschwebt. Noch bestimmter empfinden wir das unvertilgbare Bedürfniß des Wahren bei allem Denken, also auch bei dem Dichten, sofern es eine Modification des Denkens ist. Der Leidenschaft kann Trug und Lüge schmeicheln. Selbst Ungereimtheiten läßt sich die Leidenschaft gefallen. Aber das reine Gefühl des Schönen stößt alle Ungereimtheit und alle Unwahrheit zurück, wenn das Unwahre nicht wenigstens den Schein des Wahren annimmt. Jeder schöne Gedanke ist also, mehr oder weniger, wahr. Aber nicht jeder wahre Gedanke ist schön. Ein schöner Gedanke

läuft nicht am Faden eines Systems ab. Er trägt nicht das Gepräge der theoretischen Mühe. Er ist ein glücklicher, wie vom Himmel bescherter Gedanke, der uns unmittelbar durch sich selbst ästhetisch interessirt, die Phantasie beschäftigt, und eine unbestimmbare Menge dunkler Vorstellungen erregt, die sich harmonisch auf einander beziehen. Von solchen Gedanken geht alle Poesie und alle wahrhaft schöne Kunst aus. Aber die Gesetze dieser geistigen Harmonie der dunkeln Vorstellungen, die ein schöner Gedanke erregt, verlieren sich in dem unbestimmten Bewußtseyn einer idealen Harmonie unsers ganzen geistigen Daseyns. Daher hat ein schöner Gedanke bald mehr den Charakter des Geistreichen, wie man es nennt; bald interessirt er uns vorzüglich von der moralischen und religiösen Seite. Immer ist er mehr, als ein bloß witziger Einfall, der uns nur durch das Treffende in überraschenden Combinationen anzieht.

Die innere Harmonie einer vollkommen sittlichen Gesinnung ist erhaben über alle bloß ästhetische Reflexion. Im Bewußtseyn des freien Emporstrebens nach dieser Harmonie giebt es schwere Pflichten zu erfüllen, die gar kein ästhetisches Interesse aufkommen lassen, man müßte denn, um die ganze Moral zu einer Art von Aesthetik zu machen, alle Gefühle der moralischen Billigung und Mißbilligung, sofern sie dem Urtheile vorangehen, ästhetisch nennen. Das wahrhaft Schöne der sittlichen Gesinnung tritt erst da hervor, wo der Rigorismus der Pflichten verschwindet, und an der Stelle des Kampfes der Sittlichkeit mit unsittlichen Begierden eine entschiedene Neigung erscheint, die von selbst mit den moralischen Ideen von Pflicht und Tugend übereinstimmt. Diese Schönheit der Seele ist der Unschuld in einem höheren Grade eigen, als dem Verdienste. Ihr entspricht in der Phantasie das Bild eines Engels, nicht eines Helden der Tugend, die aus

dem Streite mit dem Laster hervorgeht. Aber wer vermag überall die sittliche Harmonie nach Pflichtbegriffen von der Schönheit der Gesinnung, in der das moralische Interesse mit dem ästhetischen zusammenfällt, genau zu unterscheiden?

* * *

Nach diesen Erklärungen der inneren Harmonie als eines Elements des Schönen, läßt sich erst ganz verstehen, wie sich das Regelmäßige überhaupt zu dem Schönen verhält, und was besonders die Art von ästhetischer Regelmäßigkeit ist, die man Eleganz nennt.

Alle ästhetische Harmonie steht unter Gesetzen; und wo der Verstand ein Gesetz in klaren Begriffen auffaßt, da heißt es eine Regel. Regelmäßig überhaupt ist, was entweder wirklich nach einer Regel gebildet ist, oder doch einen solchen Eindruck auf

uns macht, als ob es nach einer Regel gebildet wäre. Abstrahirt sich der Verstand eine falsche Regel, und macht er diese zum Maßstabe des Schönen, so wird durch die Anwendung solcher Regeln der ästhetische Geschmack entweder verfälscht, oder widersinnig beschränkt. Das Schöne selbst scheint dann nur das Regelmäßige in diesem verkehrten Sinne, nämlich das den angenommenen Regeln Gemäße, zu seyn. Beispiele einer solchen Verwechselung des Schönen mit dem Regelmäßigen liefert besonders die französische Dramaturgie im Ueberflusse. Regelmäßig in bestimmterem Sinne nennt man aber gewöhnlich das genau Proportionirte, besonders in gleichförmigen Verhältnissen der Theile zu einem Ganzen; denn solche Verhältnisse sind, wo sie erscheinen, entweder wirklich das Werk eines ordnenden Verstandes, der das Vermögen der Regeln ist, oder sie wirken wenigstens so auf uns, als ob ein ordnender Verstand sie hervorgebracht hätte. Eine solche Regel-

mäßigkeit ist als Grundlage einer gewissen innern Harmonie mehreren Arten der Natur- und Kunstschönheit wesentlich eigen. Wo irgend etwas der architektonischen Symmetrie Aehnliches bei der Empfindung des Schönen in Betracht kommt, da ist Schönheit ohne Regelmäßigkeit in diesem Sinne unmöglich. Auf diese Art vereinigt sich das Schöne mit dem Regelmäßigen, wie in der Baukunst, so in den plastischen und zum Theil auch in den zeichnenden Künsten; so in der Musik, nach den Regeln der musikalischen Harmonie; so in der Sprache der Poesie, wo ein regelmäßiger Vers an die Stelle des freien Rhythmus tritt. Jede Regelmäßigkeit dieser Art giebt dem Schönen ein Verstandesgepräge, das da, wohin es gehört, das ästhetische Interesse nicht nur nicht schwächt, sondern noch erhöhet. Bekannt ist die entschiedene Neigung der Griechen zu dieser Art von Schönheit, die, ihrer Natur nach, alles Dunkele, Verworrene, und Unbe-

stimmte ausschließt. Die plastische und architektonische Symmetrie, in der die griechische Kunst unübertrefflich ist, ging, so weit es die natürliche Verschiedenheit der Künste erlaubt, auch in die Poesie der Griechen über. Man hat deßwegen den griechischen Geschmack im Ganzen plastisch zu nennen versucht. Architektonisch hätte man ihn auch nennen können.

Aber es giebt auch eine freie, unregelmäßig scheinende Schönheit, die sich zu der gebundenen d. h. symmetrisch bestimmten zum Theil ungefähr so verhält, wie der freie Rhythmus der Sprache zu dem Vers oder der gebundenen Rede. Diese freie Schönheit nennt man auch wohl romantisch, weil durch die Neigung zu ihr der romantische Geschmack auffallend von dem griechischen sich unterscheidet. Wie vieles noch sonst, außer dieser Abweichung von den griechischen Geschmacksmustern, zum eigentlich Romantischen gehört, wird sich in

der Folge zeigen. Wie man aber auch die freie oder ungebundene Schönheit benenne; der wesentliche Unterschied zwischen ihr und der gebundenen oder symmetrisch bestimmten Schönheit besteht darin, daß die schönen Verhältnisse sich in dem Unbestimmten verlieren, das sich unter keine Regel bringen läßt. Dadurch entsteht ein Schein von Unordnung, der aber nur dem einseitig gebildeten Geschmacke mißfällt, und ganz etwas anders ist, als ästhetische Unvollkommenheit, oder Rohheit. Wir haben nicht einmal nöthig, die Kunst zu befragen, um diese freie Schönheit näher kennen zu lernen. Wir dürfen nur eine natürlich schöne Landschaft mit einer schönen menschlichen Gestalt vergleichen. Wie könnte eine Landschaft, in der Natur, oder in einem Gemählde, schön seyn, wenn Regelmäßigkeit der Proportionen zur Schönheit eines jeden Ganzen gehörte, das sich in bestimmte Theile zerlegen läßt? Wunderschön kann schon ein einzelner Baum, oder

eine Baumgruppe, vor unsern Augen da stehen. Aber kein einziger Baum in der Natur ist vollkommen symmetrisch gebildet, und die es am meisten sind, z. B. die Tannen, sind eben nicht die schönsten. Ein symmetrischer Typus liegt der schönen Baumgestalt zum Grunde; aber die Natur hat ihn so entwickelt, daß sich das Regelmäßige durchgängig im Unregelmäßigen verliert. Und gerade so verhält es sich mit allen gegenseitigen Beziehungen der Theile einer schönen Landschaft im Großen und Kleinen. Eine Einheit, die wir empfinden, aber nicht deutlich wahrnehmen, verbindet alle diese Theile zu einem schönen Ganzen, aber durchaus ohne strenge Gleichförmigkeit der correspondirenden Theile. Dadurch entsteht eine Art von natürlicher Magie, auf welche die regelmäßige Schönheit Verzicht thun muß. Und so, wie in einer schönen Landschaft, herrscht auch in der romantischen Poesie eine interessante Mannigfaltigkeit über die Einheit, oder, die Ein=

heit wird durch die Mannigfaltigkeit verdunkelt. Wo aber die Einheit ganz verschwindet, ist es auch um die Schönheit gethan. Darum artet der romantische Geschmack so leicht aus; der antike bei weitem nicht so leicht, weil er unter bestimmten Verhältnissen nach einer Regel steht. Soll freie Schönheit entstehen, so muß das Ganze immer sich auflösen zu wollen scheinen, und doch immer ein Ganzes bleiben. In der romantischen Kunst aber löset es sich nicht selten wirklich auf, und wird eben dadurch entweder ungeheuer, oder es hört wenigstens auf, schön zu seyn. Ueberhaupt trägt die freie Schönheit, im Gegensatze mit der gebundenen, mehr das Gepräge der Phantasie; denn die Phantasie ist das Vermögen der freien Bildung. Aber eben deßwegen wird auch der romantische Geschmack so leicht phantastisch. Gleichwohl muß auch die gebundene Schönheit, mag sie unter noch so bestimmten Regeln stehen, etwas Unbestimmtes in sich

tragen, ohne welches überall keine Schönheit Statt findet, weil alle Schönheit zunächst die freie Phantasie, nicht den ordnenden Verstand, beschäftigt. Sobald die Regel nur im mindesten mit einiger Härte hervortritt, als ob der Verstand die Phantasie niederschlagen wollte, wird das Regelmäßige sogleich zum Steifen und Pedantischen, mit dem sich der unverbildete Geschmack nie vertragen lernt. Alle echte Poesie verlangt deßwegen etwas von demjenigen, was man in der Theorie der Dichtungsarten lyrische Unordnung nennt.

Wo sich die ästhetische Regelmäßigkeit durch eine besonders gefällige Zartheit und Feinheit empfiehlt, da heißt sie Eleganz. Der griechische Geschmack liebte das Elegante. Der französische Geschmack verwechselt nicht selten das Elegante mit dem Schönen überhaupt. Die romantische Poesie nahm die Eleganz, deren sie fähig ist, erst unter den Händen der Italiener an. Aber es giebt

auch eine kahle Eleganz, die sich auf gefällige Correctheit bestimmter Formen beschränkt, und um so leichter ermüdet, je mehr wir in der schönen Form den interessanten Ausdruck vermissen, den wir das zweite Element des Schönen nennen dürfen. Gesuchte und pretiöse Eleganz gefällt einer eignen Art von ästhetischen Pedanten.

2.

Vom Ausdruck im Schönen.

Auch die reinste Schönheit, die auf innere Harmonie oder ästhetische Einheit im Mannigfaltigen beschränkt ist, hat etwas Trockenes und Kaltes. Was unsre Geisteskräfte, ihrer ganzen Natur nach, harmonisch beschäftigen, und ein freies Emporstreben zum Unendlichen in uns erwecken, also für schön im ganzen Sinne des Worts gelten soll, muß uns Gedanken und Gefühle mittheilen, oder mitzutheilen scheinen, die uns durch sich selbst, auch abgesehen von

der schönen Form, interessiren. Auf solchen Gedanken und Gefühlen beruhet der Ausdruck im Schönen.

Eine völlig ausdruckslose Schönheit ist kaum denkbar. Denn in den wahrhaft schönen Formen liegt schon etwas, das uns zu Gefühlen und Gedanken stimmt, die weit über das Bewußtseyn der Einheit im Mannigfaltigen hinausreichen. Einige der schönen Formen, die der Gesichtssinn wahrnimmt, haben schon an sich etwas Liebliches und Freundliches; andere sind üppig; andere haben etwas Ernstes und Edles; einige stimmen uns zur Munterkeit, andere zum stillen Nachsinnen. Diese in der Verschiedenheit der Formen selbst liegende Mannigfaltigkeit des ästhetischen Ausdrucks ist auch in den architektonischen Proportionen, die man so oft ausdruckslos gescholten hat, nicht zu verkennen. Auffallend ist das Ausdrucksvolle der musikalischen Formen. Auch abgesehen von der Melodie, die der musi-

kalischen Harmonie den hinzukommenden Ausdruck giebt, stimmt uns schon die Verschiedenheit des Tempo und der Tacte in der Musik zu sehr verschiedenen Empfindungen. Wie ganz anders wirkt der hüpfende Sechsachtel Tact, als der schwebende Zweiviertel Tact! Der Dreiviertel Tact hat etwas Gesetztes, das an das Feierliche grenzt. Der ganze Tact hat Ernst und Würde. Durch die Kraft der Melodie wird der natürliche Ausdruck der Tacte zuweilen unterdrückt; aber eine vollkommene Melodie hat, auch ohne Wissen ihres Erfinders, den Charakter des Tacts in sich aufgenommen. Eben so wirkt in der Musik die Punktirung, durch die ein Ton um die Hälfte verlängert, und der auf ihn folgende um die Hälfte verkürzt wird, ganz anders als die gleichförmige Folge auf- oder absteigender Töne. Selbst die Pause, die musikalische Leere, hat in Verbindung mit den Tacten ihre eigene Bedeutung. Die besondere Kraft des musikalischen Dur der Har-

monie im Verhältnisse zum Moll wird selbst von dem ungebildeten Hörer empfunden. Eben so verschieden wirken in der Sprache der Poesie die Versarten. Ein Gedicht, in welchem der Vers nicht den Charakter der Empfindung hat, die der Dichter ausdrücken will, schadet seinem eigenen Interesse. Mögen einige Versarten noch so biegsam seyn, und noch so mannigfaltige Empfindungen ungezwungen in sich aufnehmen; es giebt immer eine Grenze, wo sie andern Versarten Platz machen müssen, besonders im Verhältnisse zu den Dichtungsarten. Ueberhaupt ist das Schöne in dieser Hinsicht um so musterhafter, je unzertrennlicher in ästhetischen Verhältnissen der Ausdruck von der Form erscheint; und diese Unzertrennlichkeit ist in dem Charakter der Formen selbst gegründet.

Aber das allgemeine Gesetz des Schönen verlangt, daß zu dem Ausdrucke, der schon in den Formen selbst liegt, noch ein ande=

rer hinzukomme. Dieser ist dann der geistige Stoff des Schönen. Form ohne Stoff hat aber immer etwas Leeres. Darum bedauern wir den Künstler, der an einem geringfügigen, oder gar trivialen Stoff die schönen Formen seiner Kunst verschwendet. Ueber ihn stellen wir zuweilen mit Recht den andern Künstler, dem die Form zum Theil mißlungen ist, der uns aber in unvollkommenen Formen etwas sagt, das das Gemüth ergreift und ästhetisch fesselt. Dieses, was das Gemüth ergreift und fesselt, giebt dem Schönen gleichsam erst eine Seele. Die ausdruckslose Form ist todt. Das Gefühl des Schönen, im ganzen Sinne des Worts, ist aber, wie wir gesehen haben, gegründet auf das Urgefühl unsers geistigen, folglich lebendigen Daseyns; und dem Lebendigen kann nichts Todtes genügen. Daher beseelt eine ästhetisch gestimmte Phantasie unwillkürlich alles, womit sie sich beschäftigt. Darum spricht der Dichter, ohne an die poetische Figur zu denken, die der Theoretiker

retiker Apostrophe nennt, mit Quellen und Blumen, mit Sonne, Mond, und Sternen, wie mit seines Gleichen. Und wo die schöne Kunst den Gipfel der Vollkommenheit erreicht, da erscheint das schöne Kunstwerk bis in seine kleinsten Theile wie beseelt oder durchdrungen von einem Leben. Ganz recht nennt der Italiener den Styl Raphaels in der Mahlerei vorzugsweise einen ausdrucksvollen Styl (stile espressivo); nicht als ob Raphael über der Kraft und Wahrheit des Ausdrucks die reine Schönheit der Formen vernachlässigt hätte; sondern weil jeder Pinselstrich von Raphael ein seelenvolles Wort ist, durch das er zu dem empfänglichen und dieser Sprache kundigen Gemüthe redet. Darin aber haben auch die ästhetischen Formalisten Recht, daß sie dem Ausdrucke nur in so fern Schönheit zugestehen, als auch ihm die innere Harmonie zum Grunde liegt, die wir als Schönheit der Formen empfinden. Kein Ausdruck eines interessanten Gedankens und Gefühls

ist als bloßer Ausdruck schön, sei er auch noch so wahr und lebhaft. Dichter ohne Geschmack können sich wohl einbilden, das Ziel der Poesie erreicht zu haben, wenn sie in Versen nur ihr Herz nachdrücklich ausschütten, und vollends, wenn sie durch ihre Werke gewisse Leser, oder Zuhörer, unwiderstehlich rühren und erschüttern. Ihnen mag es unbegreiflich scheinen, wie ein Werk der Redekunst, das eine solche Wirkung thut, doch ein sehr mittelmäßiges, oder gar ein schlechtes Gedicht seyn kann. Besonders hat sich der falsche Sentimentalismus in dieser Selbsttäuschung hervorgethan. Die Aesthetik weckt den sentimentalen Schwärmer, wenn er sich anders zu ihr herablassen will, aus seinem glücklichen Traume. Sie lehrt ihn, daß ein lebhafter Ausdruck des Gefühls noch lange nicht Schönheit ist. Kräftig und wahr kann sich das Gefühl auch ohne Poesie und überhaupt ohne Schönheit aussprechen. Nur darin haben die ästhetischen Formalisten Unrecht, daß sie den Ausdruck im

Schönen zur Nebensache machen, oder gar, mit Kant, behaupten, daß alles, was Reiz und Rührung heißt, das so genannte reine Geschmacksurtheil nichts angehe. Der kalte Geschmack, der nur an schönen Formen haftet, mag rein seyn in seiner Art; er bleibt doch nur ein halber Geschmack; er kennt nicht die vollendete Schönheit, in welcher Stoff und Form einander so durchdringen, daß die schönen Verhältnisse nur in Verbindung mit dem Geist- und Gefühlvollen, das uns schon durch sich selbst anzieht, die bestimmte Wirkung thun, die der Triumph des Schönen ist.

Der schöne Ausdruck unterscheidet sich durchaus von dem gemeinen. Er ist nicht nur natürlich und wahr; denn das kann auch der gemeine seyn; er findet im Gefühle des Schönen auch gewisse Grenzen der Natürlichkeit und Wahrheit. Das Schöne spricht als ein Lebendiges zu dem empfänglichen Gemüthe; es drückt auch Leidenschaf-

ten aus, mit allem ihrem Ungestüm, bis zur Verwilderung des Gemüths. Es kann auf das innigste rühren, und furchtbar erschüttern. Aber nie schlägt es durch die Gewalt des Ausdrucks die ästhetische Besonnenheit nieder; nie zerreißt es die Verhältnisse, auf denen die Schönheit der Form beruhet. Das Betäubende ist nie schön, so wenig in der Poesie, als in einer Janitscharenmusik. Die convulsivische Heftigkeit ist widrig. Was Lessing über die schöne Milderung des natürlichen Ausdrucks in der plastischen Gruppe des Laokoon gesagt hat, ist durch keine Einwendungen späterer Kritiker widerlegt. Ekelhaft ist die Natürlichkeit, mit der vor einiger Zeit mehrere deutsche Dichter, unter ihnen der sonst so treffliche Bürger, um der Kraft des Ausdrucks willen, in schreienden Zügen die Poesie entstellten.

Die unendlich mannigfaltigen Arten des schönen Ausdrucks in der Kunst,

besonders in der Poesie, lassen sich auf die beiden Classen zurückführen, deren Verhältniß zu einander zuerst durch Schiller genauer bemerkt worden ist. Der schöne Ausdruck ist entweder naiv, oder sentimental. Im naiven, gleichsam kindlichen Ausdrucke tritt die Natürlichkeit mit der Sittlichkeit durchaus ästhetisch als ein ungetheiltes Ganzes hervor. Der Künstlergeist, der sich naiv ausspricht, weiß so wenig, wie das Kind, von einem Unterschiede des Natürlichen und Sittlichen. Ohne gegen das sittliche Gefühl zu fehlen, läßt er, wie Vater Homer, die Natur in sich walten, und stellt das Sittliche selbst nur als eine schöne Erscheinung des Natürlichen dar. Das Ueberirdische schmilzt in seiner Vorstellungsart mit dem Irdischen zusammen. Er kennt nichts Geistliches, das sich von dem Weltlichen wesentlich unterschiede. Auch seine Ideale haben ein irdisches Gepräge. Das Rührende und Erschütternde geht in der naiven Ausdrucksart durchaus

nicht von rein moralischen Betrachtungen aus. Ein moralisches, oder speculatives, oder religiöses Versinken des Gemüths in sich selbst ist dem naiven Ausdrucke völlig fremd. Ganz anders entsteht und wirkt der sentimentale Ausdruck. Er setzt voraus, daß sich der wesentliche Unterschied des Natürlichen und Sittlichen, des Irdischen und Ueberirdischen, in der menschlichen Seele schon entwickelt und in bestimmten Zügen ausgebildet hat. Der sentimentale Künstler läßt nicht mehr die Natur in sich walten. Er stellt sie unter die Herrschaft einer höheren Reflexion in Bildern der Bestimmung des Menschen. Daher dringen auch seine Rührungen und Erschütterungen viel tiefer in das Innere des Herzens. Alles Sittliche und Religiöse im Schönen erscheint reiner und erhabener, wo der sentimentale Ausdruck, als da, wo der naive der herrschende ist. Aber wo der sentimentale Ausdruck den naiven ganz unterdrückt, da verschwindet die Schönheit. Dann tritt

das rein moralische, oder rein religiöse Interesse an die Stelle des ästhetischen. Daher artet der sentimentale Ausdruck so leicht aus. Nur ein zartes und sicheres Gefühl hält den Künstler, dem der sentimentale Ausdruck gelingt, aufrecht auf dem Standpunkte, wo die moralische und religiöse Rührung von keinem Rigorismus eines Systems etwas weiß, aber als ein interessanter Theil des rein Menschlichen unsrer Natur in das geistige Urgefühl zurücktritt, von welchem die Empfindung des Schönen ausgeht. Auch hier zeigt sich wieder der Gegensatz zwischen dem griechischen und dem romantischen Geschmacke. Die griechische Poesie und Kunst hat im Ganzen auffallend den Charakter der Naivetät, wie der Geist der mythischen Religion der Griechen es mit sich brachte. In der romantischen Poesie und Kunst ist, dem Geiste des Christenthums gemäß, die Sentimentalität vorherrschend. Aber auch schon in der griechischen Poesie trat die Sentimentalität in starken

Zügen hervor, als die Tragödie sich entwickelte. Da gab es kritische Gewissensfälle zu betrachten, zum Beispiel in der dramatisch bearbeiteten Geschichte des Orest, die selbst von einer systematischen Moral nicht casuistischer aufgefaßt werden könnten. Und in mehreren der vorzüglichsten Werke der romantischen Poesie findet sich neben dem Sentimentalen eine eben so reizende Naivetät, als in dem homerischen Epos.

3.

Von der Grazie.

Das zarteste unter den Elementen des Schönen ist die **Grazie**. Aber wer erklären will, was Grazie ist, muß auf alles, was einer eigentlichen Definition ähnlich sehen könnte, Verzicht thun.

Nimmt man den Begriff des Schönen, wie gewöhnlich, in beschränkterem Sinne, so ist Schönheit ohne Grazie auf dieselbe Art denkbar, wie Grazie ohne Schönheit.

Aber Schönheit ohne Grazie ist nicht die höchste, nicht die vollkommene Schönheit. Deßwegen müssen wir die Grazie zu den Elementen des Schönen zählen, wenn wir verstanden haben, was sie ist, so weit es sich in kalten Begriffen auffassen und mittheilen läßt. Was das Wort, mit dem wir dieses Element des Schönen bezeichnen, sonst noch für Bedeutungen im gemeinen Leben, oder auch bei Schriftstellern hat, und wie weit ihm die deutschen Wörter Reiz und Anmuth entsprechen, überläßt die Aesthetik den Sprachforschern zu entscheiden. Auch die griechische Charis mag Manches in sich schließen, das nicht unmittelbar die Aesthetik angeht. Die Grazie, die, nach der homerischen Dichtung, dem Vulkan in seiner Werkstätte Gesellschaft leistete, war wohl keine von den dreien, die die Venus bedienten, und ohne welche, nach Pindar, die olympischen Götter kein fröhliches Gastmahl begingen. Aber die gesellige Grazie, die der griechische, in seiner Art einzige

Mythus personificirt hat, steht mit derjenigen, die der griechischen Kunst angehört, in der engsten Verbindung. Das Liebenswürdige und das Liebliche der geselligen Grazie liegt wenigstens zum Theil, wenn gleich weit unvollkommener, auch in allem Uebrigen, was Grazie mit Recht genannt wird. Als Schiller, in seiner geistvollen Abhandlung über Anmuth und Würde, die ästhetische Liebenswürdigkeit aufklärte, die er Anmuth nennt, sagte er über die Grazie überhaupt das Treffendste, was bis jetzt darüber gesagt ist. Alle Grazie flößt dem für das Schöne offenen Gemüthe, wo nicht eigentliche Liebe, doch eine ihr ähnliche Zuneigung ein. Daher trug die griechische Göttin der Liebe vorzugsweise den Gürtel der Grazien. Aber bei weitem nicht alles Liebenswürdige und Liebliche ist Grazie im ästhetischen Sinne.

Das Erste, was zur Grazie wesentlich gehört, ist Ausdruck; denn Grazie über=

haupt ist eine gewisse Modification des ästhetischen Ausdrucks. Es giebt keine Grazie der bloßen Form, sey die Form in ihrer Art auch noch so schön. Da man nun gewöhnlich den Begriff des Schönen auf die Form einschränkt, deren ästhetischer Werth, wie wir gesehen haben, auf innerer Harmonie beruht, so ist nicht zu bezweifeln, daß gar vieles auch ohne Grazie schön in diesem beschränkteren Sinne seyn kann. Aber auch die ästhetische Wahrheit und Kraft des Ausdrucks kann in der natürlichsten Uebereinstimmung mit der schönen Form doch ohne Grazie seyn, selbst da, wo sich der Ausdruck auf das Feinste und Vollendetste mit der Schönheit der Form vereinigt. Das Zarte der Eleganz kann ihr eine gewisse Aehnlichkeit mit der Grazie geben. Aber wer wird, um nur ein Beispiel anzuführen, in dem elegantesten Gebäude Grazie finden? Die Schönheit der Form verträgt sich, besonders in großen Formen, auch wohl mit einer gewissen Härte und Strenge, die,

wenn gleich an sich verwerflich, doch das schöne Ebenmaß nicht immer zerstört. Auch dieses zeigen mehrere Werke der schönen Baukunst und mehrere in ihrer Art bewundernswürdige Gemählde, zum Beispiel von dem großen Michael Angelo. Aber die Grazie flieht vor aller Härte und Strenge. Ihr Ausdruck hat immer etwas Mildes. Selbst die pikante, die spottende, die zürnende Grazie heilt die Wunden, die sie schlägt. Wen ihr Stachel trifft, kann ihr doch nicht zürnen. Im Ganzen neigt sich die Grazie, auch wo sie in Heftigkeit übergeht, immer zu dem Sanften und Schonenden. Daher giebt sie auch dem Gefälligen in den Sitten den zartesten Reiz des geselligen Lebens. Der ernste Plato, der gewiß über strenge Pflichten nicht wegschlüpfte, gab ganz recht dem herben Xenokrates den Rath, den Grazien zu opfern.

Es giebt einen gewissen stehenden Ausdruck, wie man ihn nennen darf, auch im

Schönen. Eine schöne Gestalt kann auf mancherlei Art immer gleich ausdrucksvoll seyn, sie erscheine bewegt, oder in Ruhe. Aber die Grazie ist immer Erscheinung des *bewegten* Lebens. Obgleich ohne innere Bewegung überhaupt kein Leben ist, so findet Grazie doch nur da Statt, wo die Bewegung über die Grenzen der bloß nothwendigen Bedingungen des Lebens hinaustritt, um irgend ein *Wollen* auszudrücken, das auf ein *Ziel* gerichtet ist, und sich mittheilt. Dieses Wollen muß aber ganz aus dem *Gefühle* hervorgehen, und eben deßwegen nicht *absichtlich* im strengeren Sinne seyn, nicht nach klaren Begriffen und Grundsätzen sich richten. Studirte Nachahmung der wahren Grazie bringt in der Kunst, und im Leben, das *Süßliche* hervor, das man auch wohl *graziös* nennt.

Aber es giebt eine Menge bloß *animalischer* Erscheinungen des bewegten Le-

bens; und diesen, selbst wenn sie in den schönsten Formen hervortreten, wirkt die Grazie gerade entgegen. Nicht alle Grazie ist durchaus sittlich; aber wo auch der Schein des Sittlichen verschwindet, ist keine Art von Grazie möglich. Denn eben dieß ist ein charakteristischer Zug der wahren Grazie, daß sie durch eine ästhetische Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Sittlichen unabsichtlich das eigentlich Menschliche unsrer Natur in den zartesten Verhältnissen anschaulich macht. In diesem Sinne verehrten auch die Griechen ihre mythischen Huldgöttinnen als Hütherinnen der geselligen Lebensfreuden ohne bestimmte Moral. Vor roher und frecher Sinnlichkeit soll den Menschen widern, der den Grazien opfert. Und hieraus wird nun auch klar, warum vollendete Schönheit die Grazie nothwendig in sich schließt. Denn alles Gefühl des Schönen ist, wie wir gesehen haben, auf das Urgefühl unsers geistigen Daseyns gegründet; und aus diesem

Urgefühle, wo das Sinnliche noch nicht von dem Sittlichen scharf geschieden, aber doch schon dem Sittlichen untergeordnet ist, sproßt die Grazie lebendig hervor, und drückt, als unzweideutigste Repräsentantin der *gediegenen Menschlichkeit*, dem Schönen ihr unnachahmliches Siegel auf.

So vereinigt sich die Grazie mit allen den Arten des schönen Ausdrucks, die ihrer Natur nicht widerstreiten. Sie kann naiv seyn, aber auch sentimental. Bald erscheint sie heiter, sogar muthwillig scherzend, oder freundlich neckend; bald aber auch sehr ernst, feierlich, und melancholisch. Wer sie näher kennen lernen will, betrachte die Ueberreste der plastischen Kunst der Griechen aus dem Zeitalter der so genannten mediceischen Venus; oder so manche reizende Darstellung auf alten Gemmen; oder er befreunde sich mit den feineren Zügen der griechischen und römischen Poesie. Dann vergleiche er diese *antike* Grazie mit der

romantischen. Der größte der neueren Mahler, Raphael, hätte ohne Hülfe der Grazien nicht den Gipfel des Schönen erreicht. Wie verschieden, und doch wie wahr, ist die Grazie in den Gemählden von Correggio und Albano! Ueberraschende Erscheinungen der Grazie findet man in der älteren romantischen Poesie, besonders der spanischen. Der schwärmerischen Grazie Petrarch's hat man mit Recht seit vier Jahrhunderten gehuldigt. Wer kann, wenn er nicht durch falsche Theorien abgestumpft, oder für das Schöne überhaupt unempfänglich ist, die bewundernswürdige Grazie so vieler Darstellungen, besonders weiblicher Charaktere, von Shakespear verkennen? Und wir Deutschen hätten ohne die Grazien nicht nur keinen Wieland; auch keinen Göthe und Schiller. Nur verlange man nicht, daß in den Werken großer Künstler die Grazie überall hervorsteche und herrsche. Wo Alles Grazie seyn soll, wird der Geschmack weichlich und weibisch. Ueberhaupt hat die

Grazie etwas Weibliches, das also dem Weibe besonders wohl ansteht, der männlichen Natur aber nur nicht fehlen, nicht in ihr hervorstechen soll.

Zu den Nebenzügen, an denen man die Grazie erkennt, gehört eine gewisse leise Bedeutsamkeit, die sich nie ganz ausspricht, und doch durch das, was sie zurückhält, sich dem, der sie verstehen kann, verständlicher macht, als der gemeine Ausdruck durch seine derbe Wahrheit.

4.

Vom Unendlichen im Schönen.

Wo innere Harmonie, ästhetischer Ausdruck, und Grazie beisammen sind, da scheint das Schöne vollendet zu seyn. Und wer wollte so ungenügsam seyn, bei jedem wirklichen Genusse des Schönen noch etwas Höheres zu verlangen? Nehmen wir doch, da absolute Schönheit überhaupt nur in einer

mystischen Idee vorhanden ist, in der wirklichen Welt auch jedes vereinzelte Element des Schönen mit billigem Wohlgefallen an, und nennen es schön in seiner Art! Aber die Theorie, die vom Allgemeinen ausgeht, darf sich keines ihrer Rechte begeben; sie darf keine Schönheit für vollendet erkennen, wenn ihr der ästhetische Charakter des Unendlichen fehlt. Was diese Worte sagen wollen, bedarf nun noch einiger Erläuterung.

Der allgemeine Begriff des Schönen gründet sich, wie oben gezeigt wurde, auf die Gesetze, nach denen etwas, das uns ästhetisch interessirt, nicht nur alle unsre geistigen Kräfte, auch ohne unser Wissen, harmonisch beschäftigt, sondern auch ein freies Emporstreben zu dem Unendlichen in uns erregt. Was alle unsre geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen soll, muß nicht nur in sich selbst harmonisch seyn; es muß uns auch in einer schönen Form etwas Inter-

essantes sagen, oder wenigstens zu sagen scheinen; es muß das Sittliche mit dem Sinnlichen in einer Grazie verschmelzen. Je sicherer das Schöne diese Wirkung thut, desto leichter genügt es uns, auch wenn es nicht einmal in einer Ahndung sich auf das Unendliche zu beziehen scheint. Aber der Mensch müßte nicht Mensch seyn, wenn nicht jede innig empfundene Harmonie im Schönen der Natur, oder der Kunst, ihn wenigstens dunkel an die höhere Harmonie erinnern sollte, die das höchste Gesetz des Weltalls ist; und von dieser Harmonie haben wir doch nur im Emporstreben unsers geistigen Daseyns zum Unendlichen, das kein Sinn erreicht, eine Ahndung. Der Ausdruck, ohne den die Schönheit der Formen todt ist, läßt in der gehörigen Verbindung mit den schönen Formen nichts zu wünschen übrig, wenn unsre ästhetische Ansprüche auf diesen Punkt herabgestimmt bleiben. Aber je lebendiger uns aus dem Schönen etwas von dem anspricht, was

den Menschen über das Thier erhebt, desto geistiger und reiner empfinden wir das Schöne; und indem wir es so empfinden, drängt sich wieder in unsrer Brust die Ahndung des Unendlichen hervor, das die Bestimmung des Menschen umschließt. Und so erhält auch die Grazie das höchste ästhetische Interesse erst durch eine zarte Andeutung des Ueberirdischen, das sich wieder in einer dunkeln Vorstellung vom Unendlichen verliert. Ueberhaupt liegt im Schönen eine gewisse Magie, die Jeder kennt, wer fähig ist, auf diese Art bezaubert zu werden. Eine nicht flüchtige Beschäftigung des Geistes mit dem Schönen versetzt uns gleichsam in eine andere Welt, in die wir von der wirklichen Welt nur so viel mitnehmen, als wir gebrauchen, um menschlich zu empfinden. Diese Magie des Schönen, und mit ihr das Schöne selbst, wird aber erst vollendet durch eine stärkere und bestimmtere Andeutung des Unendlichen in denjenigen Empfindungen und Erscheinun-

gen, die uns wirklich daran erinnern, daß wir geboren sind, an etwas Ueberirdisches zu glauben.

Wir nennen diejenige Schönheit, die ein Gefühl von etwas Ueberirdischem, und durch dieses Gefühl, wenn auch noch so dunkel, die Idee des Unendlichen in uns erweckt, die ideale. Ohne Idealität, in diesem Sinne des Worts, giebt es keine vollendete Schönheit. Soll also nur vollendete Schönheit für die eigentliche und wahre gelten, so kann auch nicht weiter die Frage seyn, ob Idealität zu den Elementen des Schönen gehöre. Aber bei weitem nicht alle Idealität ist ästhetisch, und noch weniger schön. Die moralische und die religiöse Idealität im Denken und Leben wird bestimmt durch Ideen, die das ästhetische Interesse eben so leicht niederschlagen, als wecken, oder beleben. Mit den Gesetzen des Schönen stimmen die Schöpfungen einer idealisirenden Phantasie nicht immer

überein. Auch die ästhetisch thätige Phantasie idealisirt weit öfter seltsam und geschmacklos, als schön. Beispiele solcher Abschweifungen von der Bahn des Schönen zeigt uns besonders die Kunst und Litteratur des Orients. Auch in der romantischen Kunst und Litteratur des europäischen Mittelalters ist die Idealität nicht selten geschmacklos. In den mythischen Dichtungen der Vorwelt, denen doch fast durchgängig Idealität zum Grunde liegt, hat sich die Phantasie, besonders im Allegorisiren, oft sehr weit vom Schönen entfernt. Und nicht nur von dem Idealen überhaupt ist das Schöne überhaupt und wesentlich verschieden; auch dann hat man von dem Schönen im Allgemeinen eine ganz unrichtige Vorstellung, wenn man es für eine Modification des Idealen hält. Denn schön ist etwas Bestimmtes immer nur in so fern, als die Elemente des Schönen entweder beisammen sind, oder wenigstens eines dieser Elemente den Mangel der übrigen zu ver-

bergen scheint. So gut wir uns nun erlauben dürfen, ein abgesondertes Element des Schönen als schön in seiner Art zu schätzen, mag auch ästhetische Idealität an sich schon für eine Art von Schönheit gelten. Eine Modification des Idealen würde aber das Schöne nur dann seyn, wenn nicht auch ohne Idealität die übrigen Elemente des Schönen beisammen seyn könnten. Und wo die innere Harmonie fehlt, die wir als das erste Element des Schönen kennen gelernt haben, da hat die Idealität eben so wenig, als der Ausdruck, oder als die Grazie, jene ästhetische Grundlage, die der gute Geschmack unbedingt verlangt.

Das Idealschöne wird in der Theorie der Kunst mit Recht von der Nachahmung bloß natürlicher Schönheit unterschieden. Gewöhnlich denkt man auch nur an das Ideale in der Kunst, wenn von ästhetischer Idealität überhaupt die Rede ist. Aber auch ohne ein Kunstwerk hervorzubringen,

oder hervorbringen zu wollen, kann die Phantasie den Gesetzen des Schönen gemäß mannigfaltig idealisiren. In schönen Träumen, die man doch nicht wird Kunstwerke nennen wollen, kann sich der innerlich dichtende, eben so wenig ein Gedicht durch Worte, als ein anderes Kunstwerk schaffende Geist hoch über die irdische Wirklichkeit erheben. Jede schöne Seele trägt eine gewisse Idealität in sich. Und es sollte nicht im Leben, so fern das Leben von der Kunst unterschieden wird, eben so gut einen idealschönen, als überhaupt einen schönen Charakter geben können? Noch mehr. Es giebt natürlich schöne Menschengestalten und Physionomien, ja sogar schöne Landschaften in der Natur, die das Gefühl des Ueberirdischen und Unendlichen auf eine ähnliche Art, wie idealschöne Kunstwerke, in uns erregen. Aber die Ausführung des ästhetischen Gegensatzes zwischen Natürlichkeit und Idealität muß für die allgemeine Theorie des Kunstschönen, den zweiten

Theil der allgemeinen Aesthetik, zurückgelegt werden.

Noch auf eine andere Art bezieht sich das Schöne auf das Unendliche durch seine Verwandtschaft mit dem Erhabenen, das wir nun näher kennen zu lernen suchen wollen.

IV.

Vom Verhältnisse des Schönen zum Erhabenen.

Schon in der ersten Erläuterung der Idee des Schönen überhaupt mußte vorläufig gezeigt werden, wie das eigentlich Schöne mit dem Erhabenen verwandt ist. Jetzt erst, nachdem wir das eigentlich Schöne durch Zerlegung in seine Elemente näher kennen gelernt haben, können wir deutlicher einsehen, wie es sich zu dem Erhabenen verhält.

Das Erhabene ist eine ästhetische Modification des Großen. Der Begriff des Großen überhaupt aber ist in seiner Wurzel mathematisch, nicht ästhetisch. Das Große an sich hat also mit dem Schönen ursprünglich nichts gemein. Es würde gar keine ästhetische Wirkung thun können, wenn nicht zu der mathematischen Reflexion, durch die wir extensiv und intensiv, arithmetisch und geometrisch, eine Größe von der andern unterscheiden, eine ganz andre Art von Reflexion sich gesellen könnte, die entweder an sich schon ästhetisch ist, oder wenigstens leicht einen ästhetischen Charakter annimmt. Aber schon der mathematische Begriff einer Größe schließt ein Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen in sich. Denn die Mathematik kennt nichts absolut Größestes und nichts absolut Kleinstes. Ueber allem Meßbaren liegt das Unermeßliche, über allen Zahlen die Unzahl. Wenn das Große ein Object des kalten Verstandes wird, verschwindet diese Bezie=

hung der Größen auf das Unendliche entweder ganz aus der Reflexion, oder der kalte Verstand sucht das Unendliche selbst in ein Endliches zu verwandeln, und in der höheren Arithmetik besonders der Unzahl die Dignität einer Zahl durch Annäherungen zu geben. Aber das Gefühl reißt uns in der Schätzung ungewöhnlicher Größen über die Schranken der mathematischen Begriffe hinaus. Wenn irgend etwas durch seine Größe, von welcher Art sie auch sey, im Verhältnisse zu uns selbst so auf unser Gefühl wirkt, daß Zahl und Maß in der Reflexion verschwinden, und die Idee des Unendlichen, ungefesselt durch logische und mathematische Formen, dunkel, aber gewaltig, das staunende Gemüth ergreift, dann ist das Große in dieser höhern, mehr als mathematischen Reflexion erhaben.

Man erniedrigt das Erhabene tief unter seine Würde, wenn man es mit dem geist-

vollen Burke auf Affecten der Furcht und des Schreckens zurückführen will. Unstreitig hat das Erhabene zuweilen etwas Furchtbares, auch wohl Schreckliches. Aber in seiner ästhetischen Reinheit wird es nur da empfunden, wo es mit stiller Majestät, imposant, aber nicht erschütternd, nicht drohend, sondern herzerhebend, den menschlichen Geist gleichsam über sich selbst entrückt. Auch der Rückblick auf unsre eigne Kleinheit im Verhältnisse zu dem Großen, das wir als erhaben empfinden, hat an dieser Empfindung einen nothwendigen Antheil. Aber sobald die Reflexion mehr durch diesen Rückblick auf uns selbst, als durch den freien und freudigen Aufschwung zum Unendlichen determinirt wird, geht das rein Erhabene in das Grauenvolle über; und dieses Grauenvolle wird widrig, wenn Furcht, oder Betrachtung unsrer eignen Kleinheit und Ohnmacht, in der Reflexion die Oberhand gewinnen. Denn wie sollte uns nicht widern vor einer Vorstellung, die uns

gewissermaßen vor uns selbst erniedrigt und unser Nichts fühlen läßt? Selbst das Schauerliche im Kleinen, das Gespenster-hafte, das im Grunde gar nichts Erhabenes hat, würde uns durch seine nächtliche Seltsamkeit nicht ästhetisch interessiren, wenn es uns nur in die Stimmung von Kindern setzte, die sich im Dunkeln fürchten. Aber das Nächtliche erhöht den Reiz der Seltsamkeit, und giebt ihr eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Erhabenen durch eine geheimnißvolle Andeutung des Dunkels, in welchen sich das uranfängliche Walten und Wirken der Natur vor unsern Sinnen verbirgt. Die Furcht ist dann nur eine zufällige Unterlage jener höheren Empfindung, die uns wieder von weitem an das Unendliche erinnert; und gerade so wirkt die Furcht in der Empfindung des Grauenvoll-Erhabenen nur mit, dieser Geistesstimmung einen besondern und zufälligen Charakter zu geben. Grauenvoll und gräßlich-erhaben kann sogar eine Hölle seyn; aber die Em-

pfindung des Rein=Erhabenen ist immer ein heiterer Blick in den Himmel. Auch im tragischen Pathos ist das Erschütternde wohl zu unterscheiden von dem Erhabenen in seiner Reinheit. Das berühmte Doch! in Lessing's Emilia Galotti wirkt erschütternd genug; aber erhaben ist es bei weitem nicht in dem Grade, wie der Schluß von Schiller's Jungfrau von Orleans.

Irrig ist ferner die Meinung, daß das Erhabene überhaupt und ursprünglich auf die Art empfunden werde, die wir ästhetisch nennen. Das Unendliche bleibt für das Gefühl gleich erhaben, das Interesse, das sich darauf bezieht, sey ästhetisch, oder theoretisch, oder rein moralisch, oder strenge religiös. Es giebt eine gewisse moralische Empfindung des Erhabenen, die das ästhetische Interesse völlig niederschlägt. Ist etwas, rein moralisch betrachtet, erhabener, als das stille Dulden einer gebeugten Seele in der rastlosen Erfüllung drückender Pflich=

ten, die besonders deßwegen so drückend sind, weil sie eine Reihe kleiner, aber unaufhörlich wiederkehrender Aufopferungen, und eine rastlose Selbstverleugnung ohne allen imposanten Heroismus verlangen? Was könnte uns stärker erinnern an die überirdische Gewalt der moralischen Freiheit, und an ihr Verhältniß zu dem wundersamen Gesetze, das wir als einen Zeugen des Göttlichen, das Eins mit dem Unendlichen ist, in unserm Busen tragen? Aber ästhetisch betrachtet ist eine solche Selbstverleugnung nur peinlich, und sogar zurückstoßend. Auch die verschlossene, der Phantasie unzugängliche Andacht des frommen Quäkers, mit dessen pietistischer Einseitigkeit kein ästhetisches Interesse bestehen soll und kann, wirkt der ästhetischen Empfindung des Erhabenen entgegen. Was für erhaben im ästhetischen Sinne gelten darf, ist immer imposant. Es thut durch seine ungewöhnliche Größe eine gewaltige Wirkung auf die Phantasie, die

es, möchte man sagen, reizt, das Endliche, das so groß erscheint, in ein Unendliches zu verwandeln. Dieses Imposante nun kann sich mit dem moralischen und religiösen Interesse vortrefflich vereinigen. Aber es kann auch durch eine ästhetische Täuschung dem wahrhaft moralischen und religiösen Interesse sehr gefährlich werden, wie besonders die Bewunderung, mit der wir die heroischen Thaten großer Bösewichter vernehmen, und noch mehr die Geschichte der Religionen, beweiset.

Auch das Erhabene kann, wie das eigentlich Schöne, nicht erscheinen ohne eine gewisse Form. Aber im Schönen liegt die Form als eine in sich selbst zusammenstimmende Summe von interessanten Verhältnissen allem Uebrigen, was zur vollendeten Schönheit gehört, zum Grunde. Mit der Schönheit der Formen vereinigt sich die Wirkung des Erhabenen in den großen Idealen, zum Beispiel eines olympischen

Jupi=

Jupiters, nach griechischer Ansicht des Göttlichen, oder, nach romantischer Ansicht, in den idealen Gestalten eines Christus und einer Madonna. Solche Ideale unterscheiden sich durch diesen Charakterzug sehr von denen, die zwar auch einer überirdischen Welt anzugehören scheinen, aber nichts Imposantes haben, z. B. eine mediceische Venus. Die Wirkung des Erhabenen kann durch keine andere, als große Formen hervorgebracht werden, so weit diese Wirkung überhaupt von der Form abhängig ist, und zwar immer im Verhältnisse zu dem Maßstabe, nach welchem wir Großes von Kleinem zu unterscheiden gewohnt sind. Die innere Harmonie hat an dieser Wirkung keinen Antheil. Die ägyptischen Pyramiden, große Gebirgsmassen, und viele andere auf eine ähnliche Art in das Auge fallende große Gegenstände verdanken ihren imposanten Charakter gewiß nicht einer Schönheit ihrer Form. Je bestimmter wir das Erhabene allein empfin-

den, desto weniger kommt überhaupt die Form eines Gegenstandes für sich in Betracht; desto mehr aber ihre Beziehung auf die Umgebungen und auf die Vorstellungen, die wir in bestimmter Hinsicht vom Großen und Kleinen haben. Dieß zeigt sich besonders bei der Unterscheidung der Arten des Erhabenen.

Die Kantische Unterscheidung des Mathematisch-Erhabenen von dem Dynamisch-Erhabenen ist in der Grundlage richtig, aber nicht bestimmt genug. Alles Erhabene hat insofern ein mathematisches Princip, als es eine ästhetische Modification des Großen ist; denn der reine Begriff einer Größe, man wende ihn an auf welche Gegenstände man wolle, bleibt in seiner Wurzel mathematisch. Aber eine rein mathematische Reflexion macht das Große zum Gegenstande des kalten Verstandes, und vernichtet eben dadurch alles ästhetische Interesse. So wie der Mathe-

matiker die Größe des Weltgebäudes zu berechnen anfängt, hört es auf, ein erhabener Gegenstand für ihn zu seyn. Dessen ungeachtet giebt es zwei Arten des Erhabenen, die man vorzugsweise mathematisch nennen kann. Alle Größe nämlich ist entweder extensiv, oder intensiv. Die extensive Größe, d. i. diejenige, die auf Maß und Zahl zurückgeführt werden kann ohne Gradverhältnisse und ohne Voraussetzung irgend einer Kraft, unterscheidet sich auch ästhetisch von der intensiven Größe oder der Stärke, mit welcher in verschiedenen Graden vorausgesetzte Kräfte wirken. Durch extensive Größe wirkt das Geometrisch- und Arithmetisch-Erhabene, in dessen Empfindung ein contemplatives Staunen liegt, anders als das Dynamisch-Erhabene, dessen Intensität gewöhnlich mehr erschüttert, auch wenn wir sie nur in der Vorstellung empfinden. Jene beiden Arten des Erhabenen, das geometrische und das arithmetische, mögen dann,

wegen ihrer näheren Verwandtschaft mit den Grundvorstellungen der Geometrie und Arithmetik, vorzugsweise mathematisch heißen. Aber auch in der Empfindung des Dynamisch-Erhabenen ist nicht gleichgültig, ob es ungemeine Naturkräfte, oder moralische Kräfte sind, deren Intensität ästhetisch auf uns wirkt.

In der Empfindung des Geometrisch-Erhabenen, dessen Grundlage in der menschlichen Vorstellung der Raum ist, müßten imposante Massen, mit regelmäßigen oder unregelmäßigen Umrissen, ein schwächeres Gefühl des Unendlichen erwecken, also weniger erhaben seyn, als eine unabsehbare Leere, wenn die ästhetische Wahrnehmung nicht lieber auf großen Gegenständen ruhete, in denen das Begrenzte selbst als ein Symbol des Unbegrenzten erscheint. Die Phantasie sucht sich zwar auch den leeren Raum als etwas Wirkliches zu vergegenwärtigen; aber alles Leere ermüdet bald,

selbst da, wo es in das Erhabene übergeht, wie in Klopstock's Beschreibung der öden Weltregion, "wo kein Todter begraben liegt, und keiner erstehn wird". Weite und kahle Ebenen, deren Grenze sich im Horizonte verliert, erregen nur ein lästiges Gefühl des Mangels der Gegenstände, mit denen die Phantasie diesen Raum ausfüllen möchte. Selbst der glatte Spiegel der ruhigen Meeresfläche setzt den, der ihn mit ästhetischem Interesse anblickt, nur in ein vorübergehendes Erstaunen. Weit erhabener ist das gestirnte Himmelsgewölbe, auch für den, der nicht weiß, oder nicht daran denkt, daß die flimmernden Punkte in der Tiefe des unermeßlichen Raums Weltkörper sind, die Millionen Meilen weit aus unerschöpflichen Lichtquellen ihre Strahlen unsern Augen zusenden; denn diese hellen Punkte geben dem scheinbar leeren Raume eine Art von Leben, und legen uns das Räthsel vor, was ihr Leuchten in dieser unerreichbaren Ferne wohl für einen Ursprung haben möge, und

was ihr hoher Stand über den irdischen Dingen bedeute. Mit Kant annehmen, daß keine Betrachtung, die dem Verstande angehört, in solche ästhetische Anschauungen sich mischen dürfe, wenn das Erhabene des Eindrucks rein empfunden werden soll, heißt, die Empfindung des Erhabenen im menschlichen Gemüthe widernatürlich auf die unmittelbaren Wirkungen der physischen Wahrnehmung beschränken. Erst durch Betrachtungen, zu denen die Astronomie den Weg gebahnt hat, wird der gestirnte Himmel in unsrer Vorstellung zu dem erhabensten aller Gegenstände in der Natur. Colossale Massen, wie die ägyptischen Pyramiden, wirken um so imposanter, je weiter der scheinbar leere Raum ist, der sie umgiebt, ohne sie in unsern Augen, nach dem angenommenen Maßstabe des Großen, zu verkleinern.

Dürfte der Verstand sich nicht einmischen in die reine Empfindung des Mathe=

matisch-Erhabenen, so würde nicht arithmetisch auch das Zahllose erhaben seyn können. Denn an allem Zählen nimmt der Verstand Antheil. Eine ungewöhnliche Menge von Dingen kann uns also auch nicht als zahllos erscheinen, wenn sie uns nicht, wäre es auch nur in einer dunkeln Empfindung, reizt, sie zu zählen, also, unsern Verstand zu gebrauchen. Aber zum wirklichen Geschäfte des Zählens darf es allerdings nicht kommen, wenn das Zahllose als erhaben empfunden werden soll. Wegen der zu nahen Verwandtschaft des Zahllosen mit den kalten Zahlen hat auch die bloße Vorstellung von einer unzähligen Menge eben so wenig Imposantes, als die wirkliche Erscheinung einer Menge von Dingen, die nicht leicht zu zählen sind. Die Millionen und Myriaden thun in der Poesie selten die Wirkung, die sich die Dichter von ihnen versprechen. In dem Anblicke eines aufgeregten Ameisenhaufens, wenn die unzähligen muntern Thierchen

durch einander laufen, hat vermuthlich noch niemand etwas Aesthetisch-Großes gefunden. Der Contrast zwischen der Unzahl, die sich auf das Unendliche bezieht, und dem Wimmeln kleiner Geschöpfe hat sogar etwas, das sich zum Komischen neigt, und auch wohl in das Widrige übergeht. Da erst wird das Unzählbare erhaben, wo die Gegenstände, die wir nicht zu zählen vermögen, uns schon durch eine andere Art von ästhetischer Größe interessiren, oder noch mehr, wo Theile der Zeit in Betracht kommen, die sich in die Ewigkeit verliert. Die reine Idee des Ewigen gehört ästhetisch zu den erhabensten, die der menschliche Geist fassen kann. Was auch nur Jahrhunderte dauert, wird, nach einer allgemein bekannten Schätzung, ehrwürdig durch sein Alter. Und diese der menschlichen Seele tief einwohnende ästhetische Schätzung des Alten wächst in dem Maße, wie eine Reihe von Jahrhunderten, vorwärts oder rückwärts, lebhafter

die dunkle Idee des Ewigen hervorruft, das über aller Zeit liegt.

Das Dynamisch-Erhabene der Natur richtet sich in unsrer Vorstellung nach dem Maße des Gewöhnlichen in der Erscheinung der physischen Kräfte des Menschen. Denn wo sollten wir ein anderes Maß finden, in der Vergleichung physischer Kräfte das Große von dem Kleinen zu unterscheiden? Im All der Dinge kostet es der Natur eben so wenig Mühe, ein Sonnensystem zu bauen, als ein Sonnenstäubchen hervorzubringen. Aber dem Menschen erscheint groß, was über seine eignen Kräfte geht, das heißt, über den gewöhnlichen Grad menschlicher Kraft; denn Geschicklichkeit, die nur als physisches Talent in Betracht kommt, und seltene Fertigkeit, die durch Uebung erworben werden kann, haben nichts Großes. Kampfspiele im Zusammentreffen physischer Kräfte sind immer interessant, aber imposant nur dann, wenn

eine Gewalt in ihnen erscheint, die über die individuellen Schranken der menschlichen Natur, wie sie gewöhnlich ist, hinaus reicht. Kämpfe zwischen Löwen und Elephanten staunen wir an; Hahnengefechte nicht. Ein Schlachtgetümmel, wo Schaaren gegen Schaaren anstürmen, hat etwas Großes, weil da die vereinten Kräfte Vieler als eine einzige Kraft erscheinen. Noch imposanter sind die Erscheinungen, in denen die Natur außerhalb aller individuellen Formen in wilder Freiheit mit sich selbst zu kämpfen scheint; zum Beispiel das Meer im Sturm; ein tobendes Gewitter; eine hoch lodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst; oder mächtige Wasserfälle. Auch die ruhenden Wirkungen solcher zerstörenden Kräfte behalten den Reiz des Erhabenen. Das Melancholisch-Imposante großer Trümmern wirkt auch auf Gemüther, die sonst eben nicht ästhetisch gestimmt sind. In der Schätzung physischer Stärke eines menschlichen Individuums sinkt die Empfindung des

Erhabenen in demselben Verhältnisse, wie die moralische Bildung steigt. Und doch wird in jedem Heldengedichte ein Held auf dem Schlachtfelde, der nicht zugleich durch physische Kraft den gewöhnlichen Menschen überlegen ist, vor unsrer Phantasie lange nicht so gut bestehen, als ein anderer, dessen Arm so mächtig, wie sein seltener Muth, den Feind schlägt.

Ueber das Physisch-Imposante siegt die moralische Größe auch in der ästhetischen Reflexion, wenn das Gefühl allein, unabhängig von Grundsätzen und Moralsystemen, den Ausschlag giebt, aber eben deßwegen freilich nur da, wo der Mensch in seinem Innern gebildet genug ist, die Kraft, durch die er sich selbst eine Würde erwerben kann, höher zu schätzen, als alle Naturkräfte. Daß es eine rein moralische Größe giebt, die nicht imposant ist, erkennen wir erst in der Vergleichung einer gewissen Güte des Herzens und Charakters

mit bestimmten Begriffen von Pflichten. Diese Begriffe aber gehen das ästhetische Gefühl nichts an. Auch in der ästhetischen Reflexion erfüllt rein moralische Größe von imposanter Art, eine Christusgröße zum Beispiel, das gebildete Gemüth mit einem Staunen, das keine homerische Götter- und Heldenwelt in diesem Grade erregt. Aber das ästhetische Gefühl unterscheidet nicht immer moralische Scheingröße von jener reinen und wahren. Wir staunen gewöhnlich mehr die Kraft an, die zu großen Gesinnungen und Entschlüssen gehört, als ihren moralischen Werth. Aller Heroismus hat etwas Erhabenes, auch wo wir seine Aeußerungen nach wahren Begriffen von moralischer Größe durchaus mißbilligen. Vor einer gesunden Moral erscheint keine Leidenschaft groß; aber die Aesthetik muß das Imposante der großen Leidenschaften anerkennen, deren Effect in der Kunst besonders aus mehreren Trauerspielen bekannt ist. Auch der verwerflichste Ehrgeiz,

die Herrschsucht, die Rachsucht, die leidenschaftliche Liebe werden, zwar nicht durch sich selbst, aber durch die heroische Kühnheit, zu der sie entflammen, ein erhabener Stoff der Kunst. Sogar Milton's Satan ist ein ästhetisch = großer Charakter. Nur den versteckten, kleinlich = schlauen, oder heuchlerisch sein Ziel verfolgenden Bösewicht verabscheuen wir ästhetisch, wie moralisch.

Ueber allen Arten des Erhabenen, die man mathematisch, oder dynamisch nennen kann, liegt das Religiös = Erhabene, das in der ganzen Fülle seiner Bedeutungen unter keine jener Rubriken paßt. Denn nur das wahrhaft Göttliche ist absolut=groß. In ihm vereinigt sich das Unbegrenzte, Ewige, im Weltall Allmächtige, mit dem Heiligen, dem die reinste Sittlichkeit endlicher Wesen sich nur aus einer weiten Entfernung nähert. Aber auch dieses wahrhaft Göttliche wird von der Phantasie gewöhnlich umgestaltet zum Schein=

Göttlichen. So wie der Mensch, von unendlicher Bethörung umfangen, und doch in dieser Bethörung wirklich fromm, zu mancherlei Göttern und Heiligen beten kann, richtet sich auch in der ästhetischen Reflexion das Religiös-Erhabene nach den mannigfaltigen religiösen Vorstellungen, die der wahren Idee des Göttlichen oft seltsam widerstreiten. Hier kann das Subjective in einen solchen Conflict mit dem Objectiven gerathen, daß nach gewissen Vorstellungen sogar lächerlich erscheint, was nach andern religiösen Ansichten durch symbolische Bedeutung sehr erhaben ist. So trüglich entscheidet das ästhetische Gefühl in der Schätzung des Erhabenen, wenn ihm geläuterte Begriffe von wahrer Vollkommenheit und Würde nicht zu Hülfe kommen.

V.

Vom Verhältnisse des Schönen zum Komischen.

Wie dem Erhabenen das Komische gegenübertritt, und wie Beides in dieser Entgegensetzung sich zum Schönen verhält, zeigt sich nirgends deutlicher, als in der Poesie. Die Komödie steht nicht nur der eigentlichen Tragödie entgegen, die zu den erhabenen Dichtungsarten gehört; auch durch bloße Parodie läßt sich keine Art des ernsthaften Effects in der Poesie so leicht vernichten, als der Effect des Erhabenen. In der komischen Darstellung erscheint jeder Gegenstand verkleinert. Aber daß diese Verkleinerung auf der entgegengesetzten Seite mit dem Erhabenen sich im Unendlichen verliere, ist nur eine sinnliche Meinung.

Die Theorie des Komischen in ihrem ganzen Umfange greift weit über die Grenzen der Aesthetik hinaus. Verwirrt und verdunkelt ist diese Theorie besonders durch

falsche Ansichten des Verhältnisses des Komischen zum Lächerlichen. Noch immer beurtheilt man hier und da das Komische als eine Gattung des Lächerlichen. Und doch unterscheidet schon der gemeine Sprachgebrauch zwischen dem Komischen und dem Lächerlichen scharf und richtig. Niemand hält ein komisches Gedicht für eine besondre Gattung lächerlicher und folglich des Spottes würdiger Gedichte. Nur aus Höflichkeit nennt man einen lächerlichen Menschen wohl zuweilen ein komisches Subject. Der Makel des Lächerlichen haftet immer an dem Gegenstande, oder scheint wenigstens an ihm zu haften. Das Komische aber ist ein besonderer Reiz der Form, in der ein Gegenstand lächerlich erscheint. Dieser Reiz läßt sich aber nicht erklären, wenn man nicht ausgeht vom Lächerlichen überhaupt. So sieht sich die Aesthetik noch einmal zu einer Abschweifung in die Psychologie genöthigt, um von der intellectuellen Empfindung des Lächerlichen

und von der Entstehung des mit dieser Empfindung verbundenen physischen Lachens Rechenschaft zu geben.

Jedermann weiß, daß ein physisches Lachen durch bloßes Kitzeln und noch auf gar mancherlei andre Art erregt werden kann, als durch die Wahrnehmung widersinnig scheinender Verhältnisse, die wir lächerlich nennen. Da ein physischer Kitzel, er werde bewirkt, wodurch er wolle, an sich nicht das Mindeste mit der Empfindung des Schönen gemein hat, so scheint von weitem doch das Wohlgefallen, das mit der intellectuellen Wahrnehmung des Lächerlichen verbunden ist, mit dem Interesse für das Schöne verwandt zu seyn. Aber genauer betrachtet, verschwindet auch diese Aehnlichkeit. Denn alles Schöne schließt innere Harmonie in sich. Es steht folglich auch allem Widersinnigen, sich selbst, oder seine beabsichtigte Wirkung Zerstörenden, entgegen. Das Lächerliche aber ist immer eine

besondre Erscheinung des Widersinnigen, das sich selbst, oder wenigstens seine beabsichtigte Wirkung, zerstört. Das Lächerliche an sich, es finde sich, wo es wolle, ist also dem Häßlichen verwandt. Wie es zugeht, daß das Widersinnige unter gewissen Umständen unleugbar einen intellectuellen Reiz für uns hat; da es uns doch unter andern Umständen nur mit Verachtung und Widerwillen erfüllt, sucht man vergebens aus einem unseligen Hange zur Schadenfreude, oder aus einer verzeihlichen Aeußerung des Stolzes zu erklären. Unschuldige Scherze sind nur dann wahrhaft unschuldig, wenn keine Schadenfreude sich in sie einmischt. Wer aus Stolz lacht, weil er sich erhaben über Andre fühlt, wenn ein bloßes Spiel des Zufalls ernsthafte Geschäfte stört, zum Beispiel, wenn ein Hund in dem Augenblicke zu bellen anfängt, da ein ernsthafter Mann eine Rede halten will, verdient doch wohl selbst verlacht zu werden. Wie Schadenfreude, Stolz, Rach-

sucht, Bosheit sogar, den Reiz des Lächerlichen verstärken können, ist bekannt genug. Aber das reine Wohlgefallen am Lächerlichen ist eine der harmlosesten Gemüthsergötzungen, die es nur geben kann. Es setzt nichts weiter voraus, als, daß widersinnige, oder widersinnig scheinende Verhältnisse, sie mögen veranlaßt seyn, wodurch sie wollen, uns überraschen in Augenblicken, da der Eindruck, den sie durch diese Ueberraschung auf uns machen, nicht durch eine andre Empfindung vernichtet wird. Wie die Natur diesen in seiner Art einzigen Effect hervorbringt, daß das Gefühl der intellectuellen Wahrnehmung von wirklichen, oder auf bloßer Einbildung beruhenden Mißverhältnissen, aus dem Mißfallen, das ihre erste Folge seyn muß, durch Ueberraschung zu einem Wohlgefallen wird, hat noch keine Physiologie zu erklären vermocht. Physisch aber, nicht geistig, ist die Annehmlichkeit des Lächerlichen ohne allen Zweifel. Denn ein geistiges Wohlgefallen kann nicht auf

Mißverhältnissen beruhen. Aber zum Bewundern wohlthätig hat die Natur dafür gesorgt, daß der zurückstoßende Widersinn, an welchem das Leben so reich ist, uns unter gewissen Umständen wenigstens durch Ueberaschung anzieht und belustigt, indem die überraschende Wahrnehmung unsre Nerven in eine Bewegung setzt, als ob wir gekitzelt würden. Damit soll nicht gesagt seyn, daß das Lächerliche uns immer in demselben Augenblicke anspräche, wenn uns der Gegenstand, an dem wir etwas lächerlich finden, im Ganzen erscheint. Oft wird das Lächerliche, wie das Wahre, erst entdeckt durch Studium des Gegenstandes, wie z. B. in Hogarth's satyrischen Gemählden. Aber auch da muß uns im Einzelnen die Entdeckung überraschen, wenn wir lachen, oder zum Lachen gestimmt werden sollen. Hat aber ein Gegenstand, oder ein Zug an ihm, diese Wirkung ein Mal auf uns gethan, so erneuert auch die Wiederhohlung des Eindrucks, oder die bloße

Erinnerung, denselben Kitzel, bis der Reiz des Lächerlichen, wie jeder Reiz, durch fortgesetzte Wiederkehr sich selbst aufreibt. Wer nun mit Jean Paul Richter das Lächerliche für ein Minimum erklärt, das dem Erhabenen, als einem Maximum entgegenstehen soll, hat wenigstens in so fern Recht, als der Widersinn überhaupt ein intellectuelles Minimum, nämlich eine logische Null, ist.

Der Psychologie kommt es zu, die Verschiedenheit der Arten des Lächerlichen weiter zu untersuchen. Die Aesthetik achtet auf das Lächerliche nur da, wo es die Grundlage des Komischen ist. Denn das Komische tritt, wenn gleich ursprünglich ebenfalls vom Schönen verschieden, doch mit dem Schönen in eine merkwürdige ästhetische Verbindung, sowohl im wirklichen Leben, als in der Kunst. Das Komische ist eine Modification des Witzigen, also ein Product des Geistes. Komisch ist

die witzige Darstellung, in welcher ein Gegenstand lächerlich erscheint. Da nun der Witz, als Vermögen glücklicher Einfälle, das heißt, treffender und überraschender Combinationen, keiner Regel folgt, die der Geistesthätigkeit überhaupt eine bestimmte wissenschaftliche, oder moralische, oder gar religiöse Richtung gäbe, so ist das freie Wohlgefallen, das wir an glücklichen Einfällen, schon um ihrer selbst willen und ohne alle Nebenbeziehungen finden, allerdings von ästhetischer Art. Daher die wirkliche Verwandtschaft des Witzigen, und folglich auch des Komischen, mit dem Schönen. Aber wie nicht jedes ästhetische Interesse schon wirkliche Empfindung des Schönen ist, so können auch die glücklichen Einfälle, die uns ästhetisch ergötzen, sehr weit von den Verhältnissen entfernt seyn, die zum Schönen wesentlich gehören. Wir haben oben gesehen, was Schönheit eines Gedankens ist; aber bei weitem nicht alle witzigen Einfälle sind schöne Gedanken.

Also nur dann ist das Komische schön, wenn die witzigste Darstellung, in der ein Gegenstand lächerlich erscheint, mit jenen Verhältnissen sich vereinigt, in denen wir das Schöne empfinden. Der Witz, dessen Theorie übrigens nicht weiter in die Aesthetik gehört, bringt auch ernsthafte Einfälle hervor, ob er gleich im Deutschen dann gewöhnlich nicht Witz genannt wird. Durch mancherlei ernste Beziehungen, die aber den Reiz des Lächerlichen nicht niederschlagen dürfen, kann das Komische noch enger an das Schöne sich anknüpfen. Nie aber wird das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen rein empfunden, weil immer ein versteckter Widerspruch zurückbleibt zwischen der innern Harmonie, die das erste Element der Schönheit ist, und dem Widersinnigen, dessen überraschende Erscheinung das Lachen erregt.

Durch komische Verwickelung und Auflösung entsteht eine besondre Sphäre

für die schöne Kunst. Aber auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, als ob sie Lustspiele dichten wollte. Da erscheint uns in einer ästhetischen Täuschung der blinde Zufall als witzig, und gleichsam dem menschlichen Witze vorarbeitend. Auf kunstreicher Nachahmung solcher natürlichen Verwickelungen beruhet ein großer Theil des Reizes der spanischen Intriguenkomödie. Aber auch der wirkliche Witz, der das Leben erheitert, hat nicht immer Kunstverhältnisse vor Augen.

Da das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen nie rein empfunden wird, so suchte der gebildete Geschmack von jeher auf mannigfaltigen Wegen eine ernste Zugabe zum Komischen in der Kunst. Komisch ohne alle ernste Beziehung ist nur der Scherz. Auch die Grazien scherzen. Aber ein fortgesetzter Scherz ermüdet bald. Derbe Scherze, im Deutschen

Späße genannt, werden leicht platt. Den Spaßvögeln, die immer mit solchen Scherzen bei der Hand sind, entzieht man nicht selten unwillkürlich eine Achtung, die sie doch wirklich nicht immer verscherzen. Aber je mehr treffender Ernst sich hinter dem Scherze verbirgt, desto pikanter ist ein komischer Einfall. Tritt dieser Ernst als Spott hervor, so heißt der witzige Einfall satyrisch. Boshafte und ungerechte Satyre ist Beleidigung des sittlichen Gefühls, folglich auch des guten Geschmacks; aber der Reiz eines wahrhaft witzigen Einfalls ist so mächtig, daß wir nicht immer nach der Quelle fragen, aus der er geflossen seyn mag; und wenn wir an diese Quelle nicht denken, ist es für den ästhetischen Effect gleichgültig, ob die Satyre boshaft und ungerecht ist, oder liberal und gerecht. Die liberale und gerechte Satyre trifft immer nur Thorheiten, die wirklich diesen Nahmen verdienen. Sie ist eine treffliche Dienerin der gesunden Vernunft.

Laster greift sie nur von derjenigen Seite an, wo das Widersinnige, nicht der böse Wille, in unsittlichen Handlungen hervorsticht; denn wo das Unsittliche auffallend von bösem Willen ausgeht, und mehr dem schlechten Herzen angehört, als dem bethörten Kopfe, ist es widrig. Die bittere Züchtigung, mit der ein entrüstetes edles Gemüth das Laster verfolgen darf, ist von der echten Satyre sehr verschieden. Diese ist ihrer ästhetischen Natur nach heiter und munter. Selbst dem Laster entzieht sie das Widrige, indem sie es in das Gebiet der bloßen Thorheit hinüber zieht. Zum Lachen stimmt sie uns, nicht zum Zürnen. Und eben dadurch kann sie freilich, ohne es zu wollen, den guten Sitten zuweilen sogar gefährlich werden; denn wer sich gewöhnt, einen Gegenstand der gerechten Verachtung zum Gegenstande des Muthwillens und der Ergötzung zu machen, läuft immer einige Gefahr, sein sittliches Gefühl dadurch abzustumpfen, und am Ende sich

selbst vieles zu verzeihen, was doch nur als eine lustige Thorheit erscheint. Aber dieser Vorwurf, den ernste Moralisten nicht ohne Grund besonders manchem übrigens unverwerflichen Lustspiele gemacht haben, trifft mehr die Charakterschwäche derer, die sich durch den zufälligen Effect einer ästhetischen Licenz verderben lassen, als diese Licenz selbst. Denn eine gewisse Sphäre des Uebermuths muß dem komischen Witze gegönnt bleiben, wenn er nicht erschlaffen soll; und was nicht unsittlich gemeint ist, soll auch nicht unsittlich verstanden, noch weniger so angewandt werden.

Wie verschieden das Komische, seiner ursprünglichen Natur nach, vom wahrhaft Schönen ist, zeigt sich auch in der schwankenden Subjectivität der meisten komischen Effecte. Wer an unwandelbare Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen glaubt, wird nicht bezweifeln, daß auch eine objective und bleibende Lächerlichkeit aus

dem ewigen Conflicte der Natur und Vernunft mit der Unnatur und Unvernunft hervorgeht. Wo der komische Witz dieses wahrhaft und objectiv Lächerliche vor der gesunden Vernunft aller Zeitalter und Nationen gleichsam sich selbst darstellen läßt, wie z. B. Cervantes in seinem Don Quixote, da reicht ihm die Weisheit selbst den Kranz. Aber für den komischen Effect des Augenblicks ist es völlig einerlei, ob der Weise über den Thoren, oder ob ein Narr über den andern lacht; denn die Erscheinung, nicht der innere Gehalt dessen, was uns als verkehrt und widersinnig überrascht, macht uns lachen. Wo nun die Menschen unter einander nicht einverstanden sind über Vernunft und Unvernunft, richtiges und verkehrtes Verhältniß, Schicklichkeit und Unschicklichkeit, da erscheint oft dem Einen als lächerlich, was der Andere wohl gar ehrwürdig findet. Der komische Witz aber bringt noch mehr Verwirrung in die Objectivität des Lächerlichen, wenn er etwas

lächerlich macht, was seiner Natur nach nichts weniger als ein Gegenstand des Lachens ist. Nichts in der Welt ist zu finden, es sey so schön, so vernünftig, so rührend, so ehrwürdig," als es wolle, was sich durch seltsame, disparate, auch wohl freche Combinationen mit andern Vorstellungen nicht lächerlich machen ließe; denn in der komischen Darstellung ruhet das Lächerliche immer auf einem widersinnigen und doch durch die Ueberraschung interessanten Zusammentreffen von Vorstellungen, die der Witz oft muthwillig nach weit entfernten Analogien zusammenwirft. Die Travestirungen, zum Beispiel die in unsers Blumauer's Aeneide, verdanken ihren erschütternd komischen Effect oft den unbedeutendsten Nebenverhältnissen. Der komische Witz kann also auf schwache Seelen eben so verderblich, als wohlthätig, wirken, je nachdem er entweder der gesunden Vernunft vorarbeitet, oder mit dem Lächerlichen ein bloßes Spiel treibt; und doch sind auch diese Spiele unschuldig

für den, der sie versteht. Wer im Ernste etwas lächerlich macht, worüber nicht zu lachen ist, den ergreife die Satyre eines andern witzigen Kopfs, um ihn selbst, wo möglich, in einer noch lächerlicheren Erscheinung figuriren zu lassen.

Das wahrhaft und objectiv Lächerliche hat für die Meisten, eben darum, weil ihnen am Vernünftigen weniger gelegen ist, als an einem lustigen Augenblicke, nur einen schwachen Reiz, wenn es nicht durch zufällige, locale, oder individuelle Anspielungen belebt wird. Auch dieß bestätigt die ganze Geschichte der komischen Litteratur. Ist es aber wohl der Mühe werth, sich ein Studium daraus zu machen, solche Anspielungen zu verstehen? Und doch werden die meisten komischen Geisteswerke in denselben Verhältnissen unverständlicher, wie das Zeitalter sich ändert. Ein großer Theil ihrer komischen Kraft verschwindet mit dem Publicum, das sie zunächst interessiren soll=

ten. Wie ganz anders verhält es sich mit dem ernsthaften Schönen!

Die bekannten Unterscheidungen zwischen dem Hochkomischen und dem Niedrigkomischen sind in der Natur der Sache gegründet, und für die Kritik nicht unwichtig, aber in den eingeführten Bedeutungen sehr schwankend. Denn was wahrhaft hoch, oder niedrig genannt werden soll in Verhältnissen, wo das ästhetische Interesse dem moralischen begegnet, muß doch zuletzt nach moralischen Begriffen entschieden werden; aber auf der äußersten Höhe der komischen Darstellungen, zum Beispiel in den Komödien des Aristophanes, glänzt nicht immer die Sittlichkeit. Zu jener ästhetischen Höhe erhebt sich der komische Witz, wenn er in schönen Formen, die schon an sich einen hohen ästhetischen Werth haben, selbst das Ideale parodirt, ohne es durch die Parodie zu zerstören, obgleich das Ideale dann immer von der einen Seite in Caricatur übergeht. Mit

diesem Wagstücke des Witzes verträgt sich aber auch moralisch niedriger Scherz und boshafte Satyre. Das Hochkomische im ästhetischen Sinne kann also sehr verschieden seyn von dem Edelkomischen nach moralischen Begriffen; und dieses verlangt wieder nicht immer die Feinheit und Umsicht, durch die sich der vornehme Witz der großen Welt von dem derben Volkswitze unterscheidet. Die muthwilligen Spiele des Volkswitzes sind nicht selten da, wo sie unsittlich scheinen, weit unschuldiger und verzeihlicher, als die feinen, das moralische Gefühl scheinbar schonenden und doch dieses Gefühl unter einer ästhetischen Hülle desto tiefer verletzenden Ergießungen der Galle, oder der Lüsternheit, eines verdorbenen Weltmannes. Das Niedrigkomische wird also auch oft sehr uneigentlich burlesk genannt. Denn burlesk nennt der Italiener, dem dieses Wort angehört, alles Spaßhafte, wobei auf äußere Decenz und Convenienz keine Rücksicht genommen

nommen wird. Mit dieser Spaßhaftigkeit kann sich niedrige, aber auch, wenn die Späße nicht in's Platte fallen, sehr edle Satyre verbinden, zum Beispiel in den Comödien von Gozzi.

Einen der feineren Reize, den das Komische in Verbindung mit dem Schönen annehmen kann, verdankt es der Naivetät. Durch den Gegensatz zwischen der witzigen Darstellung und der kindlichen oder kindlich scheinenden Arglosigkeit dessen, der den Einfall hat, ohne selbst zu wissen, wie viel er damit ausdrückt, oder andeutet, wird der komische Effect verdoppelt. Dieß wissen auch die komischen Erzähler sehr gut, wenn sie sich eine trockene Miene geben, als ob sie etwas ganz Gewöhnliches vorzutragen hätten. Aber die feinere, wahrhaft unschuldige Naivetät, die ohne Verleugnung des kindlichen Sinnes bis zur Eleganz gebildet ist, und mit den Grazien zu scherzen gelernt hat, ist sehr selten. Jean La-

fontaine, obgleich kein großer Dichter, steht als komisch-naiver Erzähler unter den Dichtern einzig da.

Eine gewisse Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden hat man launig oder humoristisch genannt, seitdem der Engländer Sterne durch seine Romane zum ersten Male gezeigt zu haben schien, daß der rührendste Ernst dem Scherze und der Satyre nicht so widerstreitet, wie man gewöhnlich glaubt. Der größte der deutschen Humoristen, Richter, unter dem Nahmen Jean Paul berühmt, will das Humoristische von dem Launigen unterschieden, und den komischen Witz nur dann humoristisch genannt wissen, wenn er das Ideale umkehrt, um die Richtigkeit alles Wirklichen des menschlichen Lebens im Gegensatze mit dem Idealen frappant und rührend hervortreten zu lassen. Aber lassen sich nicht noch mehrere merklich verschiedene Arten der Verschmelzung des

Komischen mit dem Rührenden denken? Und wie soll man den Humor, der sich zum Idealen erhebt, in andern Sprachen nennen, wo das Wort Humor überhaupt gleichbedeutend ist mit dem deutschen Laune? Passender bezeichnet man die verschiedenen Arten des Humors oder der Laune mit den Nahmen merkwürdiger Männer, die nach ihrer individuellen Sinnesart scherzend und spottend zu rühren verstanden. Der sokratische Humor philosophirt heiter scherzend und innig rührend noch am Rande des Grabes. Der sternische Humor tändelt anmuthig, aber ein wenig weinerlich, mit dem Ernste des Lebens. Der jeanpaulische Humor erschafft ein tragikomisches Pathos, in welchem die Bestimmung des Menschen so groß, und die menschliche Natur, wie sie gewöhnlich ist, so klein erscheint, daß sich das Lachen in ein inniges Mitleid, aber auch in eine Weltverachtung auflöset, die so schmerzlich werden kann, daß sie uns selbst gegen das Schöne

gleichgültig macht. Das Große, das Kühne, das Sinnreiche, kann mit humoristischen Darstellungen dieser Art mannigfaltig bestehen; aber reines Gefühl für das Schöne ist mit der Seltsamkeit eines solchen tragikomischen Pathos kaum vereinbar.

Zweite Abtheilung.

Allgemeine Theorie der schönen Künste.

I.

Princip der schönen Kunst.

Wenn man verstanden hat, was das Schöne überhaupt ist, es zeige sich in der Natur, oder in Kunstwerken, so bleibt noch vieles zu erörtern übrig, was die Kunstschönheit allein angeht. Denn in der Empfindung dieser Schönheit tritt zu dem allgemeinen ästhetischen Interesse noch ein besonderes, das Kunstinteresse, hinzu. Unterscheidet man dieses nicht genau von jenem, so entsteht eine Verwirrung der Begriffe, deren Folge einseitige, oder ganz falsche, Schätzung des Kunstschönen ist.

Für Kunst überhaupt interessirt sich der Mensch, wie für das Schöne, unmittelbar und ohne alle Nebenzwecke. In einem Kunstwerke, von welcher Art es auch sey, erkennt der denkend=empfindende Geist die Gesetze seines eigenen Schaffens und Wirkens. Er empfindet, daß er durch seine Kunstfähigkeit allein fähig wurde, sich über die Thierheit zu erheben, und zur höheren, wissenschaftlichen und sittlichen Bildung fortzuschreiten. Dieses der menschlichen Natur tief einwohnende Kunstinteresse ist unmittelbar weder auf das Schöne, noch sonst auf etwas anderes, außer dem Technischen selbst, gerichtet. Aber es vereinigt sich mit dem ästhetischen Interesse, und giebt diesem einen neuen Charakter, den artistischen, wenn wir das Schöne als ein Product der Geisteskraft und des Talents bewundern. Diese Bewunderung ruft aber auch, früher oder später, die Kritik hervor. Mit der Natur können wir vernünftigerweise nicht rechten. Aber den Künstler, der uns nicht

Genüge thut, dürfen wir fragen: Hast du nicht gefehlt? Warum hast du deine Sache so, und nicht anders, gemacht? Denn die Kunst trägt in sich den Anspruch auf Zweckmäßigkeit; und über das, was in seiner Art für zweckmäßig gebildet gelten soll, hat Jeder, wer den Zweck in's Auge fassen kann, eine Stimme. Dafür aber sollen wir auch mit dem Künstler die Freude theilen, die es ihm selbst machte, mit der schaffenden und bildenden Natur zu wetteifern. Ein Gemählde hat einen Kunstwerth, auch wenn es nur ein sprechend ähnliches Porträt, oder überhaupt ein bewundernswürdig treues Abbild der Natur ist. Auch in der Nachbildung natürlich schöner Formen kann die Kunst mit der Natur wetteifern, ohne etwas aus der Seele des Künstlers hinzuzufügen. Höher steigt der Kunstwerth, wo die Phantasie des Künstlers sich in einer reichen Erfindung offenbart. Aber erst dann erreicht ein Werk der schönen Kunst den Gipfel der Vor=

trefflichkeit, wenn sein ästhetischer Gehalt mit dem Kunstwerthe in Einem Effecte zusammenfällt, der denkende Geist sich selbst und seine innige Empfindung des Schönen in die Nachahmung der Natur, oder in den Wetteifer mit ihr, überträgt, und durch eigne Kraft, die den Stoff beherrscht, auch in der Kunst als Herr der Natur erscheint.

Also nicht Nachahmung der Natur, wie man das Wort gewöhnlich versteht, noch weniger Nachahmung der schönen Natur, sondern ästhetischer Wetteifer mit der Natur ist das Princip und höchste Gesetz der schönen Kunst.

Der ästhetische Wetteifer der Kunst mit der Natur schließt bald mehr, bald weniger, Nachahmung des Natürlichen in sich. Denn nichts Unnatürliches kann der Form unsers Daseyns gemäß unsre

geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen, folglich auch nicht schön seyn. Unsre menschliche Natur ist ja ein Theil der allgemeinen Natur, die uns umgiebt. Ihre Gesetze sind auch unsre Gesetze, wenn gleich unter Beschränkungen durch ein Gesetz der Idealität, das die Natur nicht kennt. Die Phantasie des Künstlers mag also immerhin Fragmente der Natur in's Unendliche durch einander mischen; was sie aus diesem Stoffe bildet, muß doch, wenn es schön seyn soll, irgend einen Typus der Natürlichkeit in sich tragen, wie der Mensch, als Mensch, den Typus oder die Urform der Natürlichkeit seiner eignen Gattung in sich trägt. Nichts anderes, als Uebereinstimmung mit einer solchen Urform ist es, was wir in der Kunst, wie im Leben, das Natürliche nennen; denn dieß abgerechnet, ist ja unmöglich, daß irgend etwas in der Natur entstehe, oder von der Kunst durch natürliche Mittel hervorgebracht werde, was nicht den allgemei-

nen Gesetzen der Natur, d. h. den Bedingungen der Möglichkeit eines nicht übernatürlichen Daseyns gemäß wäre. Daraus aber folgt nicht, daß jede schöne Kunst auf eine ähnliche Art, wie diejenigen, die man vorzugsweise die nachahmenden Künste nennt, namentlich die zeichnenden und plastischen, ein Vorbild in der Natur suche, von dem sie ein mehr oder weniger treues, oder verändertes Nachbild aufstelle. So kann die Kunst nur da verfahren, wo sie etwas Aeußeres darstellen will, das in das Auge fällt, oder fallen könnte. Künste, die auf innere Natürlichkeit beschränkt sind, z. B. die Musik, folgen nur dem allgemeinen Typus der menschlichen Natur, indem sie sich in die Gesetze fügen, die einer natürlichen Empfindungsart gemäß sind. Immer aber soll der Künstler der Natur die Seite abzusehen suchen, von der sie uns durch innere Harmonie und durch die übrigen Elemente des Schönen ästhetisch interessirt. Gelingt dieß dem

Künstler nicht, so kann auch die treueste Nachahmung der Natur nicht schön ausfallen. Wo nun endlich die schöne Kunst etwas Aeußeres bilden will, das ihr die Natur nicht vorgebildet hat, da findet sie wenigstens in der besondern Bestimmung des Kunstwerks eine Regel der Natürlichkeit. So folgt die Baukunst der Natur der Sache und der natürlichen Empfindungsart des Menschen, wenn sie die Wohnungen für Götter anders bauet, als die Wohnungen für Menschen, und ein christliches Gotteshaus nicht wie einen Tempel der Venus.

Zur ästhetischen Nachahmung der Natur gehört aber auch, daß der Geist der Natur nachgeahmt werde. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwickelung organischer Gestalten. Schaffend erscheint die Natur; und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Eine neue Welt soll sie hervorbringen, die von

einer gewissen Seite der wirklichen ähnlich, von einer andern oft sehr verschieden von ihr ist. Als eine zweite Natur, nur nicht den natürlichen Gesetzen allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.

Der ästhetische Wetteifer der Kunst mit der Natur führt von selbst zu der idealen Schönheit, wenn die Phantasie des Künstlers den Gesetzen des Schönen gemäß den höchsten Schwung nimmt. Schon in der Exposition der Idee des Schönen überhaupt zeigte sich uns, daß Idealität im Allgemeinen noch nicht Schönheit, und daß nicht alle Schönheit ideal ist. Aber vollkommen ist, wie wir gesehen haben, keine Schönheit, der das Gepräge des freien Emporstrebens des Geistes zum Unendlichen fehlt. Dieses Gepräge des Unendlichen ist nicht den schönen Idealen, die ein Erzeugniß der begeisterten Phantasie der Künstler

sind, ausschließlich eigen. Darstellung des Unendlichen selbst ist unmöglich. Andeutung des Unendlichen durch symbolische Bezeichnung ist auf mannigfache Art möglich, aber an sich noch lange nicht schön. Der dunkeln, meistens trüben, und nicht selten verworrenen Symbolik zu entgehen; das Ueberirdische selbst mit dem Irdischen, das Natürliche mit dem Uebernatürlichen in einer lebendigen Darstellung auszugleichen; und eben dadurch die höchste Schönheit hervorzubringen, die der menschliche Geist in der Empfindung wirklicher Erscheinungen fassen kann; erschafft die Künstlerphantasie nach einem Typus der Natürlichkeit das Ideale in der Kunst. Dieses Ideale entsteht, wenn die Phantasie die natürlich schönen Formen, einem Gefühle von überirdischer Schönheit gemäß, nicht zerstört, aber auf eine Art, von der das Gefühl allein die Rechenschaft geben kann, die ihm genügt, unmerklich verändert und erweitert, so, daß das Natürliche in dieser Darstel-

lung zugleich als übernatürlich erscheint. Daß eine solche Darstellung des Uebernatürlichen im Natürlichen möglich ist, hat die schöne Kunst, besonders in Griechenland und in Italien, längst durch die That bewiesen. Aber wie es möglich ist, wird immer ein Geheimniß bleiben, wenn wir nicht erforschen können, wie die Natur überhaupt sich zum Unendlichen verhält, und wie es kommt, daß die Natur selbst in ihren vollkommenern Bildungen nach einer noch höheren Vollkommenheit zu streben scheint, die sie nie erreicht. Diese höhere, der Natur gleichsam selbst vorschwebende, aber ihr unerreichbare Vollkommenheit ist es, was die idealisirende Künstlerphantasie in der Wirklichkeit darzustellen strebt, und was da, wo sie ihr Ziel erreicht, als ideale Kunstschönheit wirklich erscheint. Besonders merkwürdig erscheint dieses Ideale in der artistischen Darstellung menschlicher Gestalten, die der irdischen und einer überirdischen Welt zugleich anzugehören scheinen.

"In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel mahltest?" fragte ein Pabst den Guido Reni. Und so fragen wir Alle den Künstler, der uns auf eine ähnliche Art bezaubert, und der doch nichts weiter zu antworten weiß, als, daß er zugleich der Natur und seinen höheren Gefühlen folgte. Daher unterschied sich auch das romantische Kunstideal schon in seiner Entstehung von dem griechischen, weil es von einem andern Gefühle des Göttlichen ausging. Das griechische Kunstideal ging mehr in die Form über; das romantische mehr in den Ausdruck.

Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, daß die Kunst des Schönen immer idealisiren solle. Denn auch ohne alle eigentliche Idealität kann das Schöne in der Kunst, wie in der Natur, gar mannigfaltig bestehen. Aber auch da, wo die Kunst nicht idealisirt, soll sie nie vergessen, daß

sie in der Nachahmung der Natur nur insofern schöne Kunst ist, als sie von dem Natürlichen Alles entfernt, was das ästhetische Interesse stört. Mit Fleiß soll sie aus dem Natürlichen das ästhetisch Interessante hervorheben, und nur dieß in neuen Erscheinungen darstellen, als ob es der wirklichen Natur angehörte. In diesem Sinne soll die Kunst die Natur, wie das Leben, verschönern.

Im ästhetischen Wetteifer mit der Natur geräth die Kunst auch wohl auf die Arabeske. Dann wirft sie spielend die natürlichen Bildungen theilweise durch einander, läßt menschliche Gestalten aus Blumen entsprießen, menschliche Glieder in Zweige auswachsen, und noch auf andre Art willkürlich Eins aus dem Andern werden, wie in einem Traume. Die echte Arabeske kann den höchsten Reiz der Formen mit einem lebendigen Ausdrucke, und sogar mit einer gewissen Idealität, verbinden

binden. Das Bewundernswürdigste dieser Art möchten wohl Raphael's Verzierungen der Logen des Vaticans seyn. Aber das unverdorbene Kunstgefühl hängt so fest an der Natur, daß es auch die reizendste Arabeske nur als ein Nebenwerk, ein Spiel der Künstlerlaune, oder als Einfassung, oder zufällige Ausschmückung anderer Kunstwerke, duldet. Die unechte und geschmacklose Arabeske ist eine ästhetische Fratze.

II.

Von den besondern Elementen des Kunstschönen.

Die Elemente des Schönen überhaupt müssen, wie sich von selbst versteht, auch in schönen Kunstwerken sich wieder finden. Aber durch den ästhetischen Wetteifer der Kunst mit der Natur entstehen noch besondre Elemente des Kunstschönen, die einer Erklärung bedürfen, und als besondre

Gesichtspunkte der Kritik mannigfaltig in Betracht kommen.

Unter diesen Elementen des Kunstschönen ist überall, wo die Kunst, treu nachahmend, oder idealisirend, mit der Natur wetteifert, das erste die ästhetische Wahrheit. Der verkennt die schöne Kunst von Grund aus, wer es für ihre Bestimmung hält, zu täuschen. Die Kunst muß uns sehr oft auf eine gewisse Art täuschen, um ihren Zweck zu erreichen; immer aber soll die Täuschung nur Mittel, nie Zweck, seyn. Täuschung allein, zum Beispiel in Gemählden durch Perspective und durch alles Uebrige, was dem Gemählde die Haltung giebt, in welcher der gemahlte Gegenstand als ein wirklicher erscheint, ist für sich allein ohne ästhetischen Werth. Was der Geist sucht, wenn ihn nach Wahrheit überhaupt verlangt, soll er auch in der schönen Kunst wieder finden; also da, wo die Kunst das Leben darstellt, soll sie auch die höheren

Gefühle treu ausdrücken, die das Interesse für Wahrheit begleiten. Moralische und religiöse Wahrheit soll in diesen Bildern des Lebens erscheinen. Traurige Wahrheiten soll die Kunst entweder ganz umgehen, oder doch so mildern, daß sie uns nicht niederschlagen. Denn wo der Mensch aufhört, sich seines geistigen Daseyns zu freuen, verschwindet das Schöne. Mit den Uebeln des wirklichen Lebens soll sie uns so versöhnen, daß wir selbst in der Entbehrung einer besseren Wirklichkeit ein höheres Leben ahnden, und mit Schiller sagen müssen: "Was du als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit dir entgegen gehn."

Ein anderes Element des Kunstschönen ist die artistische Natürlichkeit, die man Leichtigkeit nennt. Die Natur kennt keine Mühe; die Kunst soll sie auch nicht zu kennen scheinen; das heißt, so mühsam auch die Vollendung manches Kunstwerks dem Künstler geworden seyn mag, soll doch

nicht eine Spur dieser Anstrengung in dem Kunstwerke selbst sichtbar werden.

Ein drittes Element des Kunstschönen ist die Neuheit. Die Natur bringt immer etwas Neues hervor. Nie ist eins ihrer Producte bloße Wiederhohlung eines vorigen. Für sich betrachtet, ist der Reiz der Neuheit nichts weniger als von ästhetischem Werthe. Nach dem Neuen läuft der große Haufe; und auch ein gebildetes Publicum vergißt nicht selten das Schöne über dem Neuen. Wo die Mode regiert — und die regiert im neueren Europa überall — ist der schlechteste Geschmack nicht selten der neueste. Ein mannigfaltiger Ungeschmack in der Kunst und Litteratur fließt allein aus dieser Quelle. Aber ein Kunstwerk ohne irgend einen Zug der Neuheit ist gewiß nicht aus der Seele eines Künstlers hervorgegangen, der einen Wetteifer mit der bildenden Natur eingehen, nicht ihre Schöpfungen, oder die Erfindungen eines Andern,

mechanisch nachbilden wollte. Durch bloßes Copiren, wo Copien möglich sind, mag der angehende Künstler lernen, mit der Kunst, der er sich widmet, vertrauter zu werden. Werke eines Meisters copirt auch wohl ein Mal ein Meister, um eine Schönheit, die in gewisser Hinsicht nicht wohl übertroffen werden kann, wenigstens zu vervielfältigen. Der Nachahmer, der mehr als Copist ist, zeigt sich wenigstens dadurch als Erfinder, daß er Gegenstücke und Seitenstücke zu den Erfindungen Anderer aufstellt. Wahrer Künstlergeist aber kann ohne Erfindung, folglich ohne die Neuheit, an der man die Erfindung erkennt, sich selbst nicht Genüge thun. Geht diese Neuheit aus einer dem Künstler ausschließlich eignen Ansicht und Sinnesart hervor, so heißt sie Originalität. Zu den widersinnigsten und doch nicht ungewöhnlichen Erscheinungen im Gebiete der schönen Kunst gehört affectirte, das heißt, sich selbst aufhebende Originalität. Wahre Ori=

ginalität gründet sich immer auf die gediegenste Natürlichkeit der Aeußerungen einer individuellen Denk- und Sinnesart, wenn gleich nicht immer auf ein entschiedenes Talent, das Natürliche, oder Ideale, in der Kunst nicht zu verfehlen. Schöpferische Originalität ist das untrügliche Kennzeichen des Kunstgenies. Was Genie überhaupt ist; wie es sich zum bloßen Talente verhält, und wie mancherlei Arten des Genies es geben kann, muß die Aesthetik der Psychologie zu untersuchen überlassen. Wo aber auch der menschliche Geist in jener seltenen Kraft und Selbstständigkeit erscheine, durch die er wie ein Genius, ein Geist von höherer Natur, in der Kunst neue Bahnen bricht, und in der Wissenschaft neue Ansichten öffnet; immer thut er sich auf dieser äußersten Höhe der menschlichen Anlagen zum Erfinden und Denken durch eine Freiheit kund, die den gewöhnlichen Naturen fremd ist. Das wahre Genie verschmäht nicht Beispiele und

Muster, so weit sie ihm genügen; aber sein dringendstes Bedürfniß ist, daß es sich selbst genüge. Sein Denken und Sinnen geht von dem verborgenen Punkte aus, wo die geistige Natur im Menschen anfängt. Daher sucht es in den Wissenschaften gerade dasjenige zu leisten, was die Vernunft in Beziehung auf diese oder jene Wissenschaft ursprünglich, nicht nach hergebrachten Ansichten und Meinungen, verlangt; und in der schönen Kunst will das Genie nicht methodisch nach Regeln, weil jede Regel trüglich seyn kann, sondern seinem höheren Gefühle vertrauend, nicht Muster nachahmend, sondern schöpferisch mit der Natur wetteifern, indem es sie selbst so unverfälscht, als möglich, in sich aufnimmt. Unnatur und wahres Genie sind unvereinbar. Daher ist auch jede Art von Affectation, jedes Haschen und Ringen nach dem Außerordentlichen und Unerhörten, dem wahren Genie völlig fremd. Des Außerordentlichen seiner Wirkungen ist es

sich selbst nicht bewußt, weil es, seines Wissens, nichts weiter leistet, als überhaupt das Rechte. Daraus erklärt sich denn auch, was beim ersten Ansehen sich selbst zu widersprechen scheint, daß die Werke des wahren Genies mit einer bewundernswürdigen Originalität die reinste und allgemeinste Objectivität in sich vereinigen; denn auf dem ihm eignen Wege fand das Genie, was wir Alle suchen, wenn uns das rechte Ziel vorschwebt. Uebrigens erkennt man die Originalität des Kunstgenies im Schönen weit weniger an der Masse und Mannigfaltigkeit der Erfindungen, als an der Art, wie der Künstler seinen Gegenstand behandelt hat. Da blickt zuweilen auch aus kleinen Zügen die Begeisterung hervor, in welcher alle geistigen Kräfte energisch auf einen gemeinschaftlichen Zweck hinwirkten; zuweilen spricht besonders anziehend aus solchen Zügen der ordnende, helle und feine Kunstverstand, der dem wahren Genie eben so eigen, als dem Aftergenie fremd ist.

Zu den Elementen des Kunstschönen muß besonders noch das Geistreiche gezählt werden. Es entsteht, wenn Verstand und Phantasie so zusammen wirken, daß Gedanken, die eine feine Beobachtung voraussetzen, natürlich, treffend, und doch durch eine gewisse Neuheit überraschend, hervortreten. Dieses bestimmte Zusammenwirken des Verstandes und der Phantasie mit einem feinen Beobachtungstalente ist es, was man Geist im ästhetischen Sinne nennt. Es ist nahe verwandt mit dem eigentlichen Witze, mit dem es im Französischen und Englischen auch einerlei Nahmen hat. Was geistreich ist, interessirt durch sich selbst, weckt und ermuntert die Aufmerksamkeit, und belebt jedes andere Interesse, mit dem es sich verbindet. Daher nennt Kant den Geist, in diesem ästhetischen Sinne, "das belebende Princip im Gemüthe." Geistreich oder geistvoll sollte man nun eigentlich nur Reflexionen und Darstellungen nennen, in denen dieses belebende Princip besonders

hervorsticht. Aber wir haben kein anderes Wort, Reflexionen und Darstellungen zu bezeichnen, an denen dieses Princip, wenn gleich keinen hervorstechenden, doch einen wesentlichen Antheil hat. Die Verwandtschaft des Geistreichen mit dem Kunstschönen, besonders in der Poesie, hat veranlaßt, daß man nicht selten das eine mit dem andern verwechselt. Der französische Geschmack gefällt sich sogar in dieser Verwechselung. Aber wenn gleich das Geistreiche allein nicht schön ist, so gehört es doch zum Schönen in der Kunst, besonders in der Poesie. Denn artistische Erfindung, die gelingt, sey sie auch noch so gering, setzt neben der Phantasie immer auch Kunstverstand voraus; ein kalter und trockener Verstand aber ist durchaus unästhetisch. Wir verlangen also zur vollen Befriedigung der Ansprüche, die wir an ein ästhetisches Kunstwerk machen, daß der Verstand in ihm als Geist erscheine. Ein geistloses Kunstwerk, das in andrer Hinsicht nicht ohne

ästhetisches Verdienst ist, gleicht einem schön gebildeten, aber durch keinen Zug, der Geist ankündigt, belebten Gesichte. Ein geistloses Gedicht kann durch keine Schönheit der Form den Mangel eines so wesentlichen Bestandtheils des poetischen Gehalts vergüten.

Ein Kunstwerk, das alle Elemente des Schönen, die es seiner besondern Natur gemäß in sich aufnehmen kann, wirklich in sich trägt, ist in seiner Art classisch. Denn classisch überhaupt sollte man nur dasjenige nennen, was in jeder Hinsicht vollendet ist. Die Erscheinungen einer verwilderten Genialität sind nicht classisch; noch weniger aber gebührt dieser Ehrennahme den trivialen Producten eines abgeregelten Kunstfleißes. Daß nicht gegen die allgemeinen Gesetze der Form gefehlt sey, ist das Erste, aber auch das Geringste, was man billig von einem Kunstwerke verlangt; und doch hat man hier und da auch die geistloseste Cor=

rectheit classisch genannt, wenn ihr nur das negative Verdienst zugestanden werden mußte, ein nüchternes Ebenmaß beobachtet zu haben zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig. Ein classisches Kunstwerk ist immer ein Werk des Genies, aber eines wahrhaft gebildeten Genies. Ein classisches Gepräge hat im Ganzen die Kunst und Litteratur der Alten. Die ältere romantische Kunst und Litteratur hat, ungeachtet ihrer hohen Schönheit im Einzelnen, nichts Classisches aufzuweisen. In dieser Hinsicht sind die Werke aus den besten griechischen und römischen Zeiten die ewigen Muster des Geschmacks. Wer sich über sie erhaben glaubte, und nach ihnen sich zu bilden verschmähte, hat in neueren Zeiten noch nie etwas wahrhaft Classisches hervorgebracht.

* * *

Auf die Möglichkeit einer unendlich mannigfaltigen Verschmelzung der Elemente

des Schönen in der Kunst, sowohl unter einander, als mit der Individualität des Künstlers, mit seinem Zeitalter, und mit den artistischen Wendungen, die den Ausdruck im Schönen erhöhen, gründet sich, was man in der Kunstsprache den Styl nennt.

Will man zu dem Style eines Kunstwerks nur dasjenige zählen, wodurch dieses Kunstwerk mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen und den Regeln der Kunst übereinstimmt, oder sich von diesen Gesetzen und Regeln entfernt, dann muß man freilich auch sagen, daß es in jeder Kunst nur Einen guten Styl gebe. Aber dann bezeichnet man überflüssig mit einem neuen Worte, was sich nach der Theorie des Schönen von selbst versteht. Was man eigentlich Styl nennen sollte, und auch gewöhnlich so nennt, ist weder Uebereinstimmung mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen, und den besondern Regeln einer

Kunst, noch Abweichung von diesen Gesetzen und Regeln. Ein guter Styl ist nur Modification des Schönen, die dadurch möglich wird, daß innerhalb der Grenzen einer schönen Kunst eine unendliche Mannigfaltigkeit von Darstellungsarten Statt findet, die, so sehr sie auch von einander abweichen mögen, wie z. B. der Styl Raphaels vom Style Michel Angelo's, der Styl Klopstock's von Göthe'ns Style, der italienische Styl in der Musik von dem deutschen, doch in dem, was überhaupt zur Schönheit einer bestimmten Gattung von Kunstwerken gehört, mit einander übereinstimmen. Wer diesen, der gesunden Kritik unentbehrlichen Unterschied zwischen gutem Styl und Kunstschönheit einer gewissen Gattung nicht anerkennen will, läuft Gefahr, eine Fülle des Schönen, die innerhalb der Grenzen einer Kunst Statt finden kann, einem pedantischen Stylismus aufzuopfern, der nichts gelten läßt, was nicht irgend einem besondern Style gemäß ist,

der dann das Schöne einer gewissen Gattung im Allgemeinen repräsentiren soll. Zeigt aber ein Kunstwerk gewisse Eigenheiten, die auffallen, und doch das Schöne unmittelbar nicht angehen, oder uns auch wohl in der reinen Empfindung des Schönen stören, so nenne man diese, wie es auch schon üblich ist, Manier. Liegt in dieser Manier aber gar etwas Gesuchtes, das der Künstler selbst für schön hält, so entsteht der manierirte Styl, der vor der Kritik keine Gnade finden muß. Bis zum Widrigen manierirt ist gewöhnlich der Styl der Nachahmer, die für Originale gelten wollen.

Daß nicht etwas von der Individualität des Künstlers, dessen Denk- und Sinnesart in seinen Erfindungen lebt, auch in seinem Styl übergehen sollte, ist kaum denkbar. Der natürlichste Styl ist die unwillkürlichste Erscheinung des bildenden Geistes, der sich selbst nicht verleugnen kann.

Aber selten bringt die Natur eine Indivi=dualität hervor, die der allgemeinen Norm der gebildeten Menschheit so entspricht, daß sie wenigstens in den wesentlichsten Zügen diese Norm lebendig darstellt. Solche Günst=linge der Natur dürfen nur ihr eignes We=sen aussprechen, um auch durch ihren Styl ihren Erfindungen jene innere Objectivität zu geben, die der Triumph der Kunst ist. Die meisten Künstler können zufrieden seyn, wenn ihnen die Kritik die Erscheinung ihres individuellen Selbst im Styl ihrer Werke nicht als einen Fehler zur Last legt.

Ist der individuelle Styl eines Meisters original und von objectiver Vortrefflichkeit, so reizt er fast unvermeidlich zur Nachah=mung. Auf diese Art kann sich ein guter Styl der Schule bilden, in welcher der Geist des Meisters neue Bildungen hervor=ruft, die sich ohne Affectation und Manier, also ohne alle ängstliche und kleinliche Nach=ahmung, dem Muster nähern. Aber wo ist die

die gute Schule, aus der nicht auch schlechte Schüler hervorgegangen wären? Es ist also noch kein Lob für den Künstler, wenn man von ihm sagen kann, daß er zu dieser oder jener guten Schule gehöre. Und was eine einzige schlechte Schule zu schaden vermag, wenn sie den Geschmack des Publicums von seiner schwachen Seite zu fesseln weiß, zum Beispiel den Geschmack des deutschen Publicums von der Seite der gutmüthigen Schwärmerei, können selbst die besten Muster nur langsam wieder gut machen.

Von entscheidender Wichtigkeit für den Styl eines Künstlers ist gewöhnlich der Geschmack des Zeitalters, in welchem er lebte, und der Nation, der er angehörte. Denn welche Individualität ist so stark, daß sie sich beim Eindrucke der Umgebungen den bildenden oder mißbildenden Einflüssen der allgemeinen Denk= und Sinnesart entziehen könnte? So wie aller echte Styl von dem

Geiste des Künstlers ausgeht, so erscheint auch der Geist des Zeitalters in allen Kunstwerken, die uns durch frische und innige Lebendigkeit anziehen. Auf den Künstler, der sich zu vornehm dünkt, seiner Mitwelt und seinem Vaterlande in einer gewissen Gemeinschaft des Geschmacks anzugehören, wird auch die Nachwelt wenig achten. Darum sind alle unbedingte Nachahmungen des griechischen Styls in den neueren Jahrhunderten kalt und pedantisch ausgefallen, außer in der Bildhauerkunst und Sculptur, wo die Neueren eigentlich gar keinen Geschmack haben, und zum Theil in der Architektur, wo das Gebäude einen griechischen Zweck haben soll, der denn freilich in unsern Zeiten nur ein eingebildeter Zweck ist.

Was man griechischen Styl nennt, ist großen Theils die Schönheit selbst, aber doch auch, wie alles Irdische, nicht ohne eine gewisse Beschränkung. Wahrhaft normal ist in der Kunst nur das Allgemeine,

das keinem Zeitalter, keiner Nation, vollkommen angehören kann. Darum mußte den Griechen manche Art des Schönen, zum Beispiel die Reize der echten romantischen Poesie, völlig fremd bleiben, weil die griechischen Künstler echt griechisch dachten und empfanden. Aber des griechischen Künstlers angelegentlichste Sorge war, die Urform des menschlichen Daseyns in seiner Seele aufzubewahren, und in seinen künstlerischen Erfindungen erscheinen zu lassen. Alles Ueberspannte und Uebertriebene war ihm in der Kunst, wie im Leben, zuwider. Er versenkte sich in keine düstre Betrachtung seiner selbst. Heiter blickte er in die Welt; freuete sich seiner Kraft; ergriff die Natur, wie sie ist, mit inniger Liebe zu ihr; steigerte den Typus der Natürlichkeit bis zur reinsten Idealität; und schwelgte in Kunstgenuß, ohne zu schwärmen. Seinem Kunstbedürfnisse gemäß bildete der Grieche sogar das Ernsteste, das der Mensch hat, seine Religion, zu einem ästhetischen Traum um;

aber nicht, um mit ihr zu spielen. Die mythischen Erfindungen der Künstler sollten das Göttliche in den Umkreis des Menschlichen herüberziehen und es versinnlichen in reizenden Formen. Die schöne Kunst der Griechen sollte den Menschen die natürlichsten Verhältnisse des Lebens auf das interessanteste vergegenwärtigen, das Anmuthigste, das das Leben hat, in sich aufnehmen, und selbst mit dem unvermeidlichen Uebel, das die Menschheit drückt, liebreich das Herz aussöhnen. Ein Nationalstyl, der aus einem solchen Geiste hervorgegangen ist, wird im Ganzen musterhaft bleiben, wo guter Geschmack etwas gilt. Aber dasjenige, was die griechische Kunst wahrhaft Normales hat, mit Auswahl und Geist auch in Kunstwerken nachzuahmen, die nicht mehr im Gebiete des eigentlich griechischen Geschmackes liegen, dazu wird ein selbstständiger und eigner Geschmack erfordert, zum Beispiel ein solcher, wie ihn die italienischen Mahler und Dichter zeigten, als sie roman=

tische Ideen und Gefühle, die der Grieche nicht gekannt hat, nach ihrem gebildeten Kunstbedürfnisse auszudrücken, den Griechen ablernten.

Dem griechischen Style stellt die neuere Kritik den romantischen entgegen. Aber auch dieser Gegensatz ist nur in so fern treffend, als der Styl vom Geiste ausgeht, nicht auf zufällige Formen beschränkt ist. Denn zwischen dem Geiste der griechischen und der romantischen Kunst findet allerdings ein Gegensatz Statt, der zum Theil schon oben in der Analyse des Unterschieds zwischen freier und gebundener Schönheit bezeichnet werden mußte. Aber durch diesen Gegensatz wird das Eigenthümliche der romantischen Kunst bei weitem nicht erschöpft; denn diese unterscheidet sich von der griechischen auch durch mehrere andere Eigenheiten. Der wesentliche Unterschied zwischen der griechischen und der romantischen Kunstschönheit bezieht sich auf die

Form sowohl, als auf den Ausdruck. In allen griechischen Formen zeigt sich eine gehaltene Neigung zum Einfachen und Regelmäßigen, bis zur plastischen Abrundung. In den romantischen Formen herrscht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, die Willkür einer kühnen Phantasie über den ordnenden Kunstverstand, so mächtig, daß nicht selten Natur und Wahrheit, und mit ihnen die wahre Schönheit, aus diesen Formen ganz verschwinden. Diesen Zug hat der romantische Geschmack mit dem orientalischen gemein, mit dem er noch von mehreren Seiten verwandt ist. Aber das meiste der romantischen Kunst Eigenthümliche gehört zum Ausdrucke im Schönen, nicht zur Form. Wie weit es sich mit griechischen Formen vereinigen läßt, hat besonders Klopstock durch seine religiöse Poesie bewiesen. Denn die Seele der romantischen Kunstschönheit ist das Christenthum, wie sich auch immer der Einfluß, den es auf die Phantasie der Künst=

ler gehabt hat, in gewissen Erfindungen verbergen mag. Wie das Christenthum zum griechischen Heidenthum, so verhält sich in Allem, was zum ästhetischen Ausdrucke bestimmter und unbestimmter Gedanken und Gefühle gehört, die romantische Kunstschönheit zu der griechischen. Wer, mit einem neueren Kritiker, die griechische Cultur überhaupt nur für veredelte Sinnlichkeit ansieht, hat sie schlecht verstanden; aber der griechische Geschmack floh alle Mystik, und der romantische Geschmack entwickelte sich unter beständigen Einflüssen des christlichen Mysticismus. Die schönste Seite der Romantik ist ihre schwärmerisch zarte Sittlichkeit, besonders im Ausdrucke der Gefühle der Liebe. Durch diese Aeußerung ihrer eigenthümlichen Natur hat sie der Kunst, besonders der Poesie, eine ganz neue und unerschöpfliche, den Griechen unbekannte Welt aufgeschlossen. Aber Alles zu entwickeln, was die romantische Kunstschönheit von der griechischen wesent-

lich unterscheidet, würde eine eigene Abhandlung erfordert. Vieles ist neuerlich darüber gesagt, aber auch vieles noch zu sagen übrig. Nur vergesse man nicht, wenn man dieses Thema weiter ausführen will, daß ein großer Theil des Ritterthums, des Lieblingsgegenstandes der romantischen Poesie, mehr zufällig, als wesentlich, in die Elemente der romantischen Kunstschönheit überging. Das ganze Feudalwesen und die dadurch modificirte Verbindung des Damendienstes mit dem Gottesdienste geht ursprünglich das Christenthum nichts an. Auch daß in der romantischen Poesie der Klang und Reim, in der griechischen der reimlose Rhythmus, herrscht, hat seinen Grund mehr in der Verschiedenheit der Sprachen, als in einem Gegensatze der Denk- und Sinnesart. Eine völlige Verwirrung der Begriffe ist vollends unvermeidlich, wenn man den romantischen Geist und Styl der Kunst, so wie er sich wirklich unter dem Einflusse von tausend zufälligen

Dingen im christlichen Europa des Mittelalters entwickelt und gebildet hat, mit einem Abstractum von Romantik verwechselt, das man ganz und gar im Allgemeinen aus dem Innern des Gemüths deduciren will.

* * *

Die unendliche Verschiedenheit des Styls in der schönen Kunst erhält noch eine Menge besonderer Züge durch die artistischen Darstellungen des Abstracten, Uebersinnlichen, und Uebernatürlichen.

Das Gefühl kennt nichts Abstractes; aber in der Kunst soll auch der Verstand, wenn gleich nicht als kalter, Begriffe bildender und zersetzender Verstand in trockenen logischen Formen, sondern vereinigt mit der Phantasie, wie wir oben sahen, als ästhetischer Geist, erscheinen. In der Natur existirt nur das Einzelne, nicht das

Allgemeine; und wo sich die Kunst mit der Natur entzweiet, hört sie auf, schöne Kunst zu seyn. Gleichwohl kann das Kunstinteresse verlangen, daß die Kunst im ästhetischen Wetteifer mit der Natur auch das Allgemeine, das des denkenden Geistes Eigenthum ist, ausdrücke, so gut es ihr möglich ist, indem sie es aus dem Einzelnen hervorblicken läßt, und dadurch versinnlicht. Diese Versinnlichung des Allgemeinen ist aber auch sehr oft die Klippe geworden, an der die Kunst gescheitert ist, nicht eben als Kunst überhaupt, desto mehr aber als schöne Kunst.

Wo das Abstracte mit dem Idealen zusammenfällt, da ist der Weg zur schönen Versinnlichung abstracter Vorstellungen bald gefunden, wenn kein falsches Kunstinteresse über das wahre den Sieg davon trägt. Dann tritt in den idealen Darstellungen, von denen oben die Rede war, das Uebersinnliche als höhere Natürlichkeit im Sinnlichen,

und das Allgemeine, das nur gedacht, nicht empfunden werden kann, im Einzelnen gleichsam lebendig hervor, z. B. in einem Jupitersbilde überirdische Macht und Majestät, in einer mediceischen Venus die weibliche Sittsamkeit im reinen Gewande der Natur, das heißt, ohne Verhüllung der weiblichen Reize. Aber nicht überall, wo die Kunst das Abstracte versinnlichen will, kann sie idealisiren. Da geräth sie denn, und selten zu ihrem Glücke, auf die Allegorie. Es giebt keine Art von Darstellungen, durch die sich die Kunst so oft an der Natur und an dem unverdorbenen Geschmacke versündigt hätte, als durch die allegorischen.

Die allegorischen Darstellungen liegen da, wo sie einen ästhetischen Werth haben, gewissermaßen in der Mitte zwischen der natürlichen Sprache der schönen Kunst, die unmittelbar zum Gefühle redet, und einer hieroglyphischen Zeichen- und Symbolensprache, die erst vom Verstande gedeutet wer-

den muß. Das Allgemeine soll in der Allegorie durch Bezeichnung und Andeutung aus dem Einzelnen hervorblicken, und zuweilen soll durch solche Darstellungen noch vieles Besondere und Einzelne angedeutet werden, das dann zugleich errathen werden muß. Aber Räthsel zu lösen, ist eine Aufgabe für den Verstand. Das Interesse des Nachsinnens, das uns die Allegorie durch sich selbst einflößt, ist gar nicht ästhetisch. Soll die Allegorie einen ästhetischen Werth haben, so muß sie geistreich seyn, in der oben erklärten Bedeutung des Worts. Aber das Geistreiche, wie wir gesehen haben, hört auf, ein Element des Kunstschönen zu seyn, wo es nur durch sich selbst interessirt. In dem Mißbrauche der Allegorie ist besonders die gemeine Verwechselung des Geistreichen mit den übrigen Elementen des Schönen sichtbar. Das übermäßige Allegorienwesen in der romantischen Poesie des Mittelalters hatte seinen Grund, wenigstens zum Theil, in der Meinung,

daß die Poesie eine verkleidete Wissenschaft sey, und daß sie durch individuelle Darstellungen unterrichten wolle. Unter den neueren Nationen ist keine dem Allegorienwesen so zugethan, wie die Franzosen, weil der französische Geschmack sich immer geneigt zeigt, das Geistreiche geradezu für schön anzunehmen. In welchen Streit die allegorisirende Kunst mit der Natur geräth, sieht man am deutlichsten an den allegorischen Personen. Denn woran soll man erkennen, daß eine menschliche Gestalt die Tugend vorstellen soll, oder das Glück, oder die Hoffnung, oder die Freiheit, oder das Jahr, oder ein anderes Abstractum, das nicht in einer idealen Bildung sich selbst ausspricht? Attribute sollen es sagen. Da steht denn das Glück auf einem Rade, und die Hoffnung lehnt sich an einen Anker; die Freiheit trägt einen runden Hut, oder eine Freiheitsmütze auf einer Stange; das Jahr ist mit den Producten der Jahrszeiten umgeben; und wie

die Tugend im Allgemeinen durch ein Attribut kenntlich gemacht werden soll, hat man noch nicht entdecken können, obgleich der Gerechtigkeit eine Binde vor die Augen gelegt, und eine Wage in die Hand gegeben ist. Fast alle diese Attribute sind frostige Nothbehelfe, durch Versinnlichung das Unmögliche möglich zu machen. Wenige allegorische Attribute sprechen sich selbst so verständlich aus, wie die Glorien um die Heiligenbilder, oder so schön, wie die Flügel der Psyche. Daß die Kunst viele Schönheit in allegorische Darstellungen hineinlegen kann, ist nicht zu leugnen; aber diese Schönheit geht die Allegorie selbst nichts an. Selbst Raphael konnte für die Philosophie und die Theologie keine recht philosophische und recht theologische Miene finden, als er diese abstracten Vorstellungen allegorisch in weiblicher Gestalt darstellte. In den zeichnenden und plastischen Künsten dienen die allegorischen Personen zuweilen sehr gut zu symbolischen Monumenten,

und zu Ornamenten an Kunstwerken, die schon in anderer Beziehung einen selbstständigen Charakter haben. In der Poesie hat die allegorische Erfindung ein freieres Feld. In lyrischen Gedichten ist sie meistens nur eine lebhaftere Metapher. Aber in der epischen Dichtung hat es immer etwas Widersinniges, personificirte Abstractionen unter wirklichen Wesen leben und handeln zu sehen. Das herrliche Genie des Engländers Edmund Spenser zerstörte durch ein solches Allegorienwesen die ganze Kraft seiner reichen epischen Schöpfung.

Das Uebersinnliche, das die Kunst darstellen kann, ist nicht immer abstract. Wenn es das wäre, verschwände der höchste Reiz der idealen Schönheit. Die Natur selbst hat dafür gesorgt, daß die Gefühle des Uebersinnlichen, das der Mensch in seinem Herzen trägt, in moralische und religiöse Darstellungen übergehen, wenn der Künstler begeistert ist durch die Kraft der

Ideen, die den denkenden Geist über die irdische Wirklichkeit erheben.

Auch ohne Beziehung auf moralische und religiöse Ideen, und überhaupt ohne eigentlich zu idealisiren, strebt die Kunst im Wetteifer mit der Natur nach dem Uebernatürlichen, wenn ihr die Phantasie, und wäre es auch nur im Geschmacke von Tausend und einer Nacht, eine Wunderwelt eröffnet. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunst hängt mit der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das natürlichste zusammen. Denn die Kunst soll ja im Geiste der Natur wetteifern mit ihr. Ist denn aber nicht die unaufhörliche Entwickelung lebendiger Gestalten in der Natur für unsern Verstand ein ewiges Wunder? Verliert sich nicht alles Natürliche im Wunderbaren, wenn wir es von Grund aus begreifen wollen? Daher findet sich die Künstlerphantasie im ästhetischen Wetteifer mit der Natur an keine bestimmte Ordnung der Natur=

Naturkräfte und an keine Naturgesetze so gefesselt, daß sie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten Naturkräfte nach andern Gesetzen wirken, als in der Welt, die wir durch unsre beschränkten Sinne erkennen. Nun denke man sich nur ein anderes Verhältniß der Naturkräfte zu einander; und es kann ganz in der ästhetischen Ordnung seyn, daß Wesen in menschlicher Gestalt mit Engelsflügeln durch die Luft schweben, und daß ein Kopfnicken Berge erschüttert, oder daß Pferde und Menschen sich in Centauren verwandeln, oder Pferde, Vögel und Schlangen in Hippogryphen. Warum hat sich die neuere Poesie durch falsche Abstraction um den echt ästhetischen und oft so sinnvollen Reiz der Verwandlungen betrügen lassen?

Von eigner Natur sind die mythischen Wunder. Wo diese der schönen Kunst fehlen, da bleibt sie weit zurück hinter dem äußersten Ziele, das sie sonst erreichen kann.

Der Glaube ist es nicht, was diesen Wundern einen ästhetischen Werth giebt; aber frommer Glaube und Sehnsucht nach dem Unendlichen gehörten dazu, sie zu erfinden. Daher die uralte Verschwisterung der Kunst mit der Religion. Dem frommen Glauben selbst ist ziemlich gleichgültig, ob die Wunder, die ihn andächtig beschäftigen, schön, oder geschmacklos, sind. Vereinigt sich aber mit dem religiösen Wunderglauben ein glückliches Interesse für das Schöne, dann erhält auch die Kunst eine neue Richtung. Denn da fängt der höchste Reiz des Wunderbaren an, wo die Phantasie das Göttliche, das über der Natur liegt, in die Natur herabzieht, um ein Uebernatürliches darzustellen, das doch nicht unnatürlich erscheine.

Eine besondre Abhandlung würde erfordert, um deutlich zu zeigen, warum die griechische Mythik mehr, als jede andre, die schöne Kunst gehoben, und ihre

Grenzen erweitert hat. Durch die neuesten Untersuchungen gelehrter Forscher ist endlich unwidersprechlich erwiesen, daß der griechische Götterdienst, seinem eigentlich religiösen, nicht ästhetischen, Charakter nach, aus Aegypten und Asien stammt, und daß er derselbe **symbolische Naturdienst** war, dem alle Völker des Alterthums anhingen, die das Göttliche nicht über der Natur, sondern in der Natur, suchten. Jeder griechische Mythe hat ursprünglich eine symbolische Bedeutung, und jeder griechische Gott ist ursprünglich eine vergötterte Naturkraft, oder eine vergötterte Erscheinung mehrerer vereinigten Naturkräfte. Aber weil man glaubte, daß das Göttliche, das allein ein menschliches Gemüth mit wahrer Andacht erfüllen kann, der Natur einwohne, gleichsam als Seele der Natur, so identificirte man mit den Naturkräften die moralischen Kräfte und die Denkkraft der menschlichen Seele um so natürlicher, da doch der ganze Mensch mit Leib und Seele, wie ein Ge-

schöpf aus einem Stücke, durch Zeugung und Geburt aus dem Schooße einer ewigen, von unendlicher Lebenskraft durchdrungenen Natur hervorzugehen scheint. Nun hatte der religiöse Glaube eine feste, wenn gleich noch so trügerische Haltung. Kinder der ewigen, von Denk- und Lebenskraft durchdrungenen Natur wurden die Götter und die Menschen; jene, erhaben über diese, und unsterblich, wie die Naturkräfte; die Menschen, den Göttern untergeordnet, und wenigstens dem Leibe nach vergänglich; aber beide, die Götter und die Menschen, geformt nach einem und demselben Typus, im Aeußeren sowohl, als in der Denk- und Sinnesart. Zu dem Göttlichen überhaupt betete der Grieche nach seiner Ansicht, wenn er zu den Göttern betete; und darum konnte er andächtig zu diesen Göttern beten; ob sie gleich von der moralischen Vollkommenheit oft viel weiter entfernt waren, als die besseren der Menschen. Diese, der Kunst höchst willkomme-

ne Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen durch einen symbolischen Naturdienst war allen heidnischen Religionen, mehr oder weniger, eigen. Sie ist ein Grundzug im allgemeinen Charakter des Heidenthums. Aber bei allen Völkern des Alterthums, die Griechen allein ausgenommen, wurde dieser Naturdienst, wenn gleich nicht unästhetisch, doch geschmacklos und ungeheuer, weil jenen Völkern die einfache Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen nicht genügte. Religiöser, als die Griechen, wollten sie auf tausendfache Art ausdrücken und andeuten, wie das Göttliche, ungeachtet seiner Verwandtschaft mit dem Menschlichen, doch erhaben über dieses, und mit dem Naturganzen identisch sey. Unvermögend, dieß durch reine Idealität auszudrücken, erschöpfte sich ihre Phantasie in Symbolen, verzerrte die menschliche Gestalt, um sie zu vergöttlichen, und setzte, besonders bei den Indiern, an die Stelle des Idealen das Monströse. Abscheu vor allem Monströ=

sen, herrschende Liebe zum wahrhaft Menschlichen, war ein Grundzug im Nationalcharakter der Griechen. Seinem Gefühle folgend, sträubte sich der Grieche gegen die wilde, kühne, sinnreiche, aber geschmacklose Symbolik des Orients. Sie ganz zu verwerfen, durfte die griechische Mythik nicht unternehmen, wenn das Religiöse nicht dem Schönen völlig aufgeopfert werden sollte. Die orientalische Symbolik und Mystik der griechischen Religion zog sich also zurück in die Mysterien und in die mysteriösen Gebräuche, die auch zum öffentlichen Götterdienste gehörten. In diesen Mysterien und mysteriösen Gebräuchen blieb der ursprüngliche Sinn der griechischen Mythen aufbewahrt. Ohne sorgfältige Erhaltung dieses Sinnes wäre die ganze Religion der Griechen ein ästhetisches Spiel der Phantasie geworden. Aber die schöne Kunst in Griechenland riß sich von dieser Mystik los. Durch eine neue Poesie, die homerische Poesie, wurden die alten kosmo-

gonischen Mythen des Orients völlig umgestaltet, so, daß sie nun freilich einem ästhetischen Spiele der Phantasie ähnlicher sahen, als einer ernsten Religion. Nun wurden die alten Götter zu reinen Kunstidealen, in denen irgend ein relativer Begriff von menschlicher Vollkommenheit, Lebensfreude, und schöner Natürlichkeit verkörpert erschien. Welch eine Menge verschiedener und doch verwandter kosmogonischer Begriffe, aus mehreren Gegenden des Orients in seltsamer Verwirrung zusammengeflossen, lagen den griechischen Mythen vom Jupiter, der Juno, der Ceres und Proserpina, dem Apoll, der Venus, und den übrigen großen Göttern zum Grunde! Aber die meisten dieser Begriffe gingen nur die Mysterien und die mysteriösen Gebräuche an. Die Kunstreligion sah im Jupiter nur den ideal=schönen Mann voll ewig blühender Kraft und heiterer Majestät, und in diesem Sinne den König der Götter. Juno, die Götterkönigin, wurde ein ideal=schönes

Weib, aber mehr stolz und hoheitsvoll, als freundlich und milde. Venus, ursprünglich auch nur eins unter den vielen Symbolen der Zeugungskraft, wurde das reizendste Mädchen, das die Phantasie erfinden kann. Der alte kosmogonische Amor, ursprünglich nicht sehr verschieden von dem häßlichen Priap, verwandelte sich in das muthwillige geflügelte Knäbchen mit Pfeil und Bogen. Die ägyptische Neitha, eine Modification der Isis, trat nnn als ein Ideal jungfräulicher Hoheit in der Gestalt der Minerva auf. Apoll, als griechischer Gott, war weder der alte Hyperion oder die vergötterte Sonne, noch einer der übrigen Apolle, die aus Asien stammten; er hatte als Repräsentant der Begeisterung in der Gesellschaft der Musen einen ganz andern Charakter angenommen, und erschien mit diesem Charakter in vollendet schöner Jünglingsgestalt. Zu den fremden Mythen, deren ästhetische Umbildung nach dem Geschmacke der Griechen am merkwürdigsten ist, gehören

die den Bacchusdienst betreffenden. Doch wir müssen hier den Faden fallen lassen, der durch das Labyrinth der griechischen Götterlehre führt. Eine solche, der schönen Kunst auf tausend Wegen entgegenkommende und zum Theil von ihr selbst erst erschaffene Religion hat es weder vorher, noch nachher, gegeben. Darum lebt sie auch noch immer fort in der Kunst, und ist als Kunstreligion unvergänglich.

Auf eine ganz andere Art ist durch die christlichen Religionssagen das Göttliche in die Formen des Menschlichen herabgezogen. Gegen die christlich-schönen Ideale treten die heidnischen weit in Schatten zurück, wenn ein wahrhaft religiöses Gefühl den Ausspruch thut; denn den heidnischen fehlt bei aller Hoheit der Formen die wahre Würde. Aber so vieles auch das Christenthum mit seiner romantischen Idealität für die Kunst geleistet hat, konnte es ihr doch das nicht ersetzen, was, zur Ehre der hö-

her strebenden Vernunft, mit dem Heidenthume verschwinden mußte. Dahin gehört vorzüglich die Vergötterung der Natur und die vermeinte Heiligkeit alles Natürlichen in einem gewissen Sinne; denn aus dieser Quelle allein fließt ein unerschöpflicher Stoff für die Dichtung. Der christliche und reinere Begriff von Heiligkeit schließt den Stoff der idealen Darstellungen in enge Grenzen ein. Aber auch der genaue Zusammenhang der griechischen Mythenreligion mit den Nationalsagen vom Heroenzeitalter der Vorfahren, und die dadurch begründete Erweiterung des Mythenkreises durch den Theil der Geschichte, der für die Phantasie der reizendste ist, konnte, der Entstehung des Christenthums gemäß, durch nichts Aehnliches ersetzt werden. Welch ein Abstand zwischen einem griechischen Heroen und einem christlichen Märtyrer!

Vieles wäre bei dieser Gelegenheit zu sagen, wenn es für die allgemeine Aesthe-

tik nicht zu umständlich wäre, über Klopstock's und einiger andern deutschen Dichter Versuche, die alten germanischen und scandinavischen Mythen nach der isländischen Edda in die neuere Poesie einzuführen. Der ästhetische Gehalt dieser Mythen und ihre Verwandtschaft mit den griechischen sind nicht zu verkennen. Wären sie uns nur nicht durch die Dazwischenkunft des Christenthums so fremd geworden! Oder hätten sie sich nur einigermaßen auch durch plastische und zeichnende Kunst verewigt, damit sich die Phantasie an ein bestimmtes Bild von diesen fabelhaften Götterwesen des Nordens halten könnte!

Daß ossianische Geister, oder auch andere Geister, Feen, und Zauberer, im Geschmacke der neueren morgenländischen Dichtung, keine Götterideale und Symbole des Göttlichen ersetzen können, fällt in das Auge.

III.

Classification und ästhetische Charakteristik der schönen Künste.

Jede schöne Kunst hat einen ihr eignen ästhetischen Charakter. Hat man diesen nicht richtig aufgefaßt, so verfehlt die Kritik ihr Ziel, wäre es auch nur dadurch, daß sie von einem Künstler in seinem Fache zu viel, oder zu wenig verlangt. Der eigenthümliche Charakter jeder schönen Kunst hat seinen Grund zum Theil in ihren Verhältnissen zu den menschlichen Sinnen, zum Theil in der Natur der Mittel, deren sie sich zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zwecks aller schönen Künste bedient. Aber auch die besonderen Zwecke, die einige schöne Künste, ihrer Bestimmung gemäß, erreichen sollen, geben diesen Künsten besondere Charakterzüge.

Auf der Uebereinstimmung des Charakteristischen mehrerer schönen Künste beruhet

ihre ästhetische Verwandtschaft. An die Stelle dieser eigentlich ästhetischen Verwandtschaft eine transcendentale, oder physiologische, oder irgend eine andere setzen, mag andern Wissenschaften, die nur einen Seitenblick auf das Schöne werfen, erlaubt seyn; aber den Aesthetiker ziemt es, die Künste des Schönen nach keinem andern Princip, als einem ästhetischen, zu classificiren. Ordnet man sie zum Beispiel nach transcendentalen Principien des Raums und der Zeit, so kommen Künste, deren ästhetischer Charakter durchaus verschieden ist, unmittelbar neben einander zu stehen. Die architektonischen Künste sind von den plastischen ursprünglich und wesentlich verschieden; und doch steht das Gebäude, wie die Statue, im Raume da. Physiologisch nach den menschlichen Sinnen die schönen Künste zu ordnen, ist natürlicher, und giebt Veranlassung zu lehrreichen Nachforschungen über die Verschiedenheit der Natur der Sinne. Warum nehmen der Geruchssinn

und der physische Geschmackssinn keine solche ästhetische Cultur an wie der Gesichts- und der Gehörssinn? Eine gründliche Beantwortung dieser Frage ist ein Geschäft für die Physiologie und die mit ihr verwandte Psychologie, aber nicht für die Aesthetik. Wenn jemand die Kochkunst und die Parfümirkunst zu den schönen Künsten zählt, weil ein schönes Kunstwerk für den Gaumen und die Nase nicht ganz undenkbar ist, mag er sehen, wie er seinen Gaumen und seine Nase so cultivire, daß es ihm nicht gehe, wie dem geistreichen Lichtenberg, der in seiner Jugend, wie er von sich selbst erzählt, auf den drolligen Einfall kam, ein Kalb, wie einen Hund, zum Apportiren abzurichten, aber bald bemerkte, daß er und das Kalb einander immer weniger verstanden. Und doch ist nicht zu leugnen, daß in dem Reize der Düfte etwas liegt, das uns in eine sehr ästhetische Stimmung setzen und wer weiß durch welche? innere Harmonie erfreuen kann. Aber

ob eine Pariser Pastete eine ähnliche Wirkung thun kann, mögen die Kenner entscheiden.

Dem Herkommen gemäß, nennt man eine gewisse Vereinigung mehrerer schönen Künste oft mit einem gemeinschaftlichen Nahmen, als ob sie eine einzige Kunst wären, z. B. die Schauspielkunst, in der sich die mimischen Künste mit den musikalischen in näherer, oder entfernterer Beziehung auf die Poesie, bald mehr, bald weniger, vereinigen. Oder, man verwechselt die eigentlich schönen Künste mit den verschönernden, die der Natur nur zu Hülfe kommen, oder ästhetische Nebenzwecke mit andern Hauptzwecken verbinden sollen. Alle Künste des eleganten Luxus können sich auf diese Art den eigentlich schönen Künsten nähern. Aber auch die schöne Baukunst und die Landschaftsgartenkunst gehören zum Theil in diese Classe.

Eine schulgerechte Classification der schönen Künste nach einem tabellarischen Abrisse ist nur da von einigem Werthe für die Aesthetik, wo sie den besondern Charakter einer schönen Kunst genauer zu bezeichnen dient. Hat man nach diesem Princip die verschönernden Künste von den eigentlich schönen abgesondert, so lassen diese sich weiter in zwei Hauptclassen ordnen. Eine schöne Kunst beschäftigt entweder nur den innern Sinn, oder auch die äußern Sinne. Die einzige Kunst des innern Sinnes ist die Poesie. Die Worte sind für die Poesie nur zufällige Bezeichnungen der Begriffe und dunkeln Vorstellungen, auf denen die poetische Kraft beruhet. Wohllaut und Rhythmus gehören zur Vollendung der poetischen Schönheit, aber nicht zu ihrem Wesen. Unter den schönen Künsten, die mit dem innern Sinn zugleich einen äußern beschäftigen, folgen einige den Gesetzen, nach denen wir die Gegenstände als Gestalten außer uns, das heißt, im

Raume erkennen; andere drücken nur einen Wechsel von Gefühlen aus, ohne Darstellung äußerer Dinge, aber doch auch den Gesetzen der äußern Sinnlichkeit gemäß. In diese zweite Unterabtheilung gehören alle musikalischen Künste; in die erste die zeichnenden und plastischen, die mimischen und theatralischen, und die architektonischen. Die zeichnenden und plastischen Künste sowohl, als die mimischen und theatralischen, unterscheiden sich von den architektonischen wesentlich dadurch, daß sie die äußern Erscheinungen der Natur nachbilden, wenn gleich nicht unbedingt; die architektonischen Künste bilden die äußeren Erscheinungen der Natur nur in zufälligen Ornamenten nach, nicht in den eigentlich architektonischen Constructionen. Die zeichnenden und plastischen Künste, im Deutschen auch wohl vorzugsweise die bildenden genannt, stellen die äußern Erscheinungen der Natur entweder in Ruhe dar, oder doch nur mit einem täuschen-

den Ausdrucke der Bewegung; die mimischen und theatralischen Künste zeigen uns die Natur, die menschliche besonders, in wirklicher Bewegung, oder in einer täuschenden Ruhe, die dadurch möglich wird, daß der Künstler sich selbst zum Kunstwerke macht. Nach diesen Abtheilungen lassen sich alle schönen Künste ohne Verleugnung ihres ästhetischen Charakters in einer Tabelle ganz bequem übersehen. Die besondere Charakteristik einer jeden schönen Kunst kann hier nur kurz gefaßt werden, da von der Poesie ausführlich im zweiten Theile dieses Buchs die Rede seyn wird, eine ausführliche Charakteristik der übrigen schönen Künste aber den Kennern überlassen bleiben muß, denen das Technische und Mechanische, das zu diesen Künsten gehört, eben so bekannt ist, wie ihre ästhetischen Wirkungen.

1. Die zeichnenden und plastischen Künste haben einen ausgezeichnet selbstständ=

digen Charakter. Sie sind aber auch so nahe unter einander verwandt, daß die eine leicht in die Bildungssphäre der andern eingreifen und eben dadurch sich selbst schaden kann.

Alle Reize der zeichnenden Künste vereinigen sich in der eigentlichen Mahlerei. Grundlage der mahlerischen Schönheit ist die optische, deren Theorie schon oben in der Exposition der allgemeinen Elemente des Schönen mitgetheilt werden mußte. Ob die Kunst diese Schönheit der Zeichnung, des Helldunkels, und des Colorits, durch den Pinsel, oder durch andere mechanische Mittel, hervorbringt, ändert im Wesentlichen nichts am ästhetischen Charakter eines Gemähldes; aber die treffende Nachbildung der äußern Erscheinungen der Natur kann dem Gemählde einen Kunstwerth geben, bei dessen Schätzung auch die Mittel in Betracht kommen, deren sich die Kunst im Wetteifer mit der Natur bedienen mußte.

Wer wird an eine schöne Stickerei, oder an ein Werk von musivischer Arbeit, ganz dieselben Ansprüche machen, wie an ein Gemählde, das durch den Pinsel hervorgebracht ist? Und doch geht die Geschicklichkeit und Mühe, die es kostet, einen mahlerischen Effect der Sticknadel zu entlocken, oder ihn gar durch eine Zusammenfügung von Steinchen möglich zu machen, das ästhetische Urtheil nichts an. Den Kunstkennern und Dilettanten ist gar kein Vorwurf darüber zu machen, daß sie bei ihrer Beurtheilung des Werths eines Gemähldes das Kunstinteresse eher, als das ästhetische, entscheiden lassen; denn daß die Kunst zeige, was sie als Kunst vermag, ist auch da nöthig, wo das ästhetische Interesse hinzukommt. Auch der ästhetische Werth eines Gemähldes kann beschränkt seyn auf correcte und gefällige Zeichnung, oder auf ein schönes Helldunkel, oder auf den Reiz des Colorits. Ist aber die Zeichnung verfehlt, so ist das Gemählde unnatürlich.

Richtigkeit der Zeichnung ist also auch eines der ersten Augenmerke für die ästhetische Kritik, sowohl bei eigentlichen Gemählden, als bei den Zeichnungen mit einfarbiger Schattirung, oder mit halbem Colorit, und vollends bei bloßen Umrissen. Ob nun die Zeichnung mit der Reißfeder gemacht, oder mit dem Grabstichel in eine Kupferplatte gegraben und von dieser Platte als Kupferstich abgedruckt ist, macht wieder nicht den mindesten ästhetischen Unterschied, und doch ist es in artistischer Hinsicht nicht gleichgültig. Der Aesthetiker wird gar zu leicht intolerant gegen das reine Kunstinteresse, das freilich mit dem ästhetischen ursprünglich nichts gemein hat, aber doch auch zu den geistigen und edeln Lebensfreuden gehört. Bei den zeichnenden Künsten kommt noch hinzu, daß sie vermuthlich nicht als eigentlich schöne Künste, sondern nur als nachahmende, entstanden sind. Deßwegen will auch das gewöhnliche Mahlertalent, das von einem

lebhaften Kunsteifer begleitet seyn kann, nichts weiter leisten, als, was durch treue und sprechende Darstellung der Natur geleistet werden kann. Warum sollten wir uns denn durch ästhetische Ansprüche den liberalen Kunstgenuß verleiden, den ein Gemählde, oder eine Zeichnung, schon dadurch gewähren kann, daß sie interessante Naturgegenstände auf eine interessante Art darstellt? Aber zur eigentlich schönen Kunst wird die Mahlerei erst da, wo sie durch schöne Darstellungen mit der Natur wetteifert. Da erhebt sie sich von den ästhetischen Reizen der Umrisse, der Proportionen, des Helldunkels, und des Colorits, durch geist- und gefühlvolle Nachbildungen der wirklichen Natur bis zur reinsten Höhe der schönen Ideale.

Den ersten Rang unter den Gemählden nehmen, nach ästhetischer Schätzung, die so genannten historischen Stücke ein. Es ist bekannt, daß man unter diesem Kunst-

nahmen auch die mythologischen und allegorischen, die Porträts, und überhaupt alle Gemählde begreift, deren Gegenstand zunächst unmittelbar die Erscheinung menschlicher Seelenzustände in optischen Formen ist. Die Geschichtsmahlerei kann uns nicht, wie die Poesie, das Innere der Seele aufschließen; aber sie kann uns desto lebendiger die äußern Erscheinungen vergegenwärtigen, in denen oft ein Blick, eine Mine, eine Gebehrde, mehr sagt, als die ausdruckvollste Reihe von Worten. Die Kritik findet die Principien zur Beurtheilung des Geistes historischer Gemählde und Zeichnungen besonders in den Lehren, die oben mitgetheilt sind, über Natürlichkeit und Idealität in der Kunst, über Neuheit und Erfindung, und über das Wahre und das Geistreiche im ästhetischen Sinne. Landschaftsgemählde haben oft nur den Kunstwerth der treuen Abbildung der Natur. Uebertreffen können sie die Natur durch den Zauber des Helldunkels und durch ge-

lungene Anordnung harmonisch zusammenwirkender Partien. Die Landschaftsmahlerei ist des zartesten und innigsten, wenn gleich immer nur unbestimmten, Ausdrucks fähig. Der Mangel an Bestimmtheit des Ausdrucks in der Landschaftsmahlerei ist ohne Zweifel eine unter mehreren Ursachen, warum dieser in neuern Zeiten so hoch cultivirte Theil der zeichnenden Kunst kein Glück in Griechenland gemacht hat. Thierstücke können durch kunstreiche Behandlung ihrer Gegenstände sich sogar der Geschichtsmahlerei nähern, wenn der Künstler den thierischen Naturen die interessanten Aeußerungen abmerkt, durch die sie sich einigermaßen der menschlichen Natur nähern. Selbst in kleine Frucht- und Blumenstücke läßt sich eine zarte Bedeutsamkeit legen, die durch Composition und Colorit einen hohen ästhetischen Reiz erhalten kann.

Eine Art von Uebergang der zeichnenden Künste in die plastischen zeigt uns

die Steinschneidekunst, wenn wir nämlich die schönen Künste nach ihrer ästhetischen Verwandtschaft, nicht nach den Materialien, aus denen die Kunstwerke gebildet sind, oder nach den Instrumenten, deren sich der Künstler bediente, zusammen stellen. Die Steinschneidekunst will nur auf das Auge, und durch das Auge auf die Seele wirken. Sie kann die Figuren in geschnittenen Steinen gruppiren, wie auf einem Gemählde. Der Reiz des glyphischen Contours, besonders des vertieften, in geschnittenen Steinen wird erhöhet durch das sanft durchscheinende farbige Licht. Ist der so bearbeitete Stein von seltener Größe, so kann sich die Sculptur, wie z. B. an dem berühmten mantuanischen Gefäße, in reichen Compositionen den Weg bahnen bis dahin, wo sie nur noch dem Nahmen nach von der Kunst des Reliefs verschieden ist, die gewöhnlich als ein Zweig der eigentlichen Bildhauerkunst erscheint. Auch Münzen, die einen ästhetischen Werth haben, gehören

hierher. Auch im eigentlichen Relief von undurchsichtigem Gestein, das der Meissel des Bildhauers bearbeitet hat, folgt die Composition der Figuren meistens denselben Gesetzen, wie in der Mahlerei.

Wo die Bildhauerkunst nicht in Reliefs der Mahlerei sich nähert, ist es gar nicht von ungefähr gekommen, oder nur aus der Natur der Materialien, die sie verarbeitet, zu erklären, daß diese Kunst sich von jeher meistens auf Statüen und Büsten beschränkt, und höchstens mehrere Statüen zu einer plastischen Gruppe zusammen geordnet hat. Denn es gehört zur Bestimmung einer jeden schönen Kunst, das sie vorzüglich das leiste, worin sie von keiner andern Kunst erreicht werden kann. Keine Kunst vermag in dieser Vollkommenheit, wie die Bildhauerkunst, die mannigfaltige, vorzüglich die ideale Schönheit der menschlichen Gestalt, und zwar von allen Seiten, mit sprechendem und lebendigem

Ausdrucke darzustellen, ob gleich die plastischen Erscheinungen der menschlichen Natur, wenn nicht die Mahlerei nachhelfen soll, der Kraft des Blickes entbehren. Wäre täuschende Nachahmung der Natur die höchste Aufgabe für die zeichnenden und plastischen Künste, so müßte die Bildhauerei bei der Mahlerei betteln gehen, um die Schönheit ihrer Werke zu vollenden. Daß sie dieß kann, und was sie dabei gewinnt, oder verliert, hat man nun schon oft genug an den colorirten Wachsfiguren gesehen. Die Täuschung steigt, und die ästhetische Wirkung sinkt. Denn der Reiz des Colorits ist nur schwach, wo er nicht, wie im Gemählde, durch kunstreiche Lichter und Schatten ausgebildet und vervielfacht wird. Ausdrucksvolle Schönheit der Umrisse und Proportionen genügt an einem Bildnerwerke dem Auge und der Seele. Dazu kommt, daß der plastische Contour um so reiner in das Auge fällt, je klarer er ohne Farbenmischung erscheint. Darum wählte sich die

griechische Bildhauerkunst vorzugsweise zu ihrem Material den weissen parischen und pentelischen Marmor. Die Basreliefs wurden von den Aegyptiern colorirt, von den Griechen nicht. Blumen, Bäume, oder gar ganze Landschaften im Kleinen, durch mühsame Kunst und mancherlei Mittel aus mehreren Materialien und mit den natürlichen Farben in palpabeln Formen nachgebildet, können sich ganz interessant und artig ausnehmen; die eigentliche Bildhauerei mischt sich nicht in dergleichen Nachahmungen der Natur. Doch verlangt ihre Bestimmung, wie bekannt ist, auch nicht, daß sie immer den Meissel und Hammer führe. Welche Instrumente mag Phidias gebraucht haben, als er seinen olympischen Jupiter aus Elfenbein und Gold arbeitete! Aus Erz gegossene Bildsäulen können durch die Dauerhaftigkeit ihres Materials auch symbolisch den Anspruch ausdrücken, den die Personen, die sie vorstellen, auf irdische Unsterblichkeit machen dürfen.

2. Der ästhetische Charakter der musikalischen Künste ist von dem der zeichnenden und plastischen wesentlich verschieden. Zu den musikalischen Künsten muß aber außer der eigentlichen Vocal- und Instrumentalmusik auch die schöne Declamation gezählt werden, die sich mehr oder weniger dem Gesange nähert.

Die musikalischen Künste sind in der ästhetischen Nachahmung der Natur auf den Ausdruck des Gefühls ohne Erkenntniß, nach den Gesetzen der menschlichen Natur, beschränkt. Das Aeußere können sie nur unbestimmt andeuten, also nur sehr uneigentlich mahlen. Aber keine Art von Schönheit kann auf das innere Gefühl mit solcher Stärke wirken, und so gewaltsam das Gemüth mit sich fortreißen, als die musikalische. Diese Kraft verdankt die Musik nur in geringem Grade der Harmonie, die doch die Grundlage der musikalischen Schönheit und die erste Bedingung

ihrer Möglichkeit ist. Die Melodie ist es eigentlich, was die Wunder thun muß, die man von der Leier Amphion's und den Gesängen des Orpheus im Alterthum erzählte. Die geheime, schwerlich ganz zu erforschende Kraft der Töne in der Erregung der Gefühle, die aus dem menschlichen Herzen, nicht aus den Gehörsnerven, stammen, äußert sich in der harmonischen Verbindung der Töne als Melodie. Keine Melodie kann also ohne Harmonie entstehen; wohl aber kann eine kunstreiche Harmonie, die nur durch sich selbst interessiren will, so kalt werden, daß das musikalische Kunstwerk dem Gemüthe nicht mehr sagt, als etwa eine kunstreiche Folge schöner Umrisse ohne innnere Bedeutung. Der Streit der Harmonisten mit den Melodisten ist also, auch ohne Kenntniß des Generalbasses, wie man die Theorie der Gesetze der musikalischen Harmonie nennt, nach ästhetischen Grundsätzen im Allgemeinen, aber auch nur im Allgemeinen, leicht zu entscheiden. Beide

Parteien haben Unrecht. Dem Harmonisten ist die Melodie nur Nebensache. Den trivialsten Ausdruck, der oft nicht viel mehr, als gar keiner, ist, läßt sich mancher Harmonist gefallen, wenn nur ein musikalischer Gedanke, als Thema, kunstreich durch eine Reihe von Modulationen, ohne irgend einen Fehler gegen den Generalbaß, durchgeführt ist. Für den Triumph der Musik hält der Harmonist eine vollkommen schulgerechte und dabei erfindungsreiche und originale Verwickelung und Auflösung der Accorde. Aber jedes schöne Kunstwerk ist unvollkommen, wenn es sich mit der Art von Ausdruck begnügt, die, wie wir oben gesehen haben, in der Form allein schon liegen kann. Die Musik besonders ist durch die natürliche Kraft der Töne von der Natur selbst darauf angewiesen, stark und innig auf das Gemüth zu wirken. Noch mehr Unrecht hat freilich der Melodist, der die Harmonie für Nebensache und nur für das Mittel hält, den Effect der Melodie hervorzubringen.

Was aus der Musik wird, wenn sie sich den Reizen der Harmonie allein überläßt, haben die musikalischen Kunstwerke im ältern französischen Geschmacke gezeigt. Der wahre Triumph der Musik ist eine seelenvolle Melodie, von einer reichen Phantasie rein harmonisch in fehlerlosen und anziehenden Verwickelungen und Auflösungen der Accorde durchgeführt. Aber die Reize einer kunstreichen Harmonie ganz zu empfinden, vermag nur der Kenner, dessen Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke durch Theorie und Ausübung der Kunst verfeinert ist. Einfache Compositionen voll eindringlicher Melodie sprechen jeden nur einigermaßen gebildeten Menschen an. Durch die Gewalt der Melodie hat besonders die Musik der Italiener in ganz Europa die Herzen gefesselt. Die deutsche Musik gehörig zu würdigen, wird schon mehr musikalische Bildung erfordert. Wer vermag, ohne solche Bildung, den Reichthum von seelenvoller Schönheit einer gro-

ßen

ßen Composition von Sebastian Bach zu fassen?

Ueber die Schönheit der Declamation läßt sich im Allgemeinen wenig Bestimmtes sagen. An Beispielen, verbunden mit musikalischer Begleitung, muß gezeigt werden, wie die schöne Declamation zum Theil dem eigentlichen Gesange sich nähert, zum Theil nur der richtigen Sprache des gemeinen Lebens einen gewissen ästhetischen Ton giebt. Zwischen eigentlich schöner und bloß richtiger, den Bedürfnissen des Verstandes und gemeinen Lebens angemessener Declamation ist ein großer Unterschied, den einige Declamatoren zu verkennen scheinen.

3. In den mimischen Künsten hat der Künstler einen besondern Sieg über seine eigne Natur zu erkämpfen, indem er sich selbst zum Kunstwerke macht. Daher bleibt gewöhnlich ein kleiner, oft ein auffallender Widerspruch zurück zwischen der

Rolle des Schauspielers und seiner eignen Person. Auf diese natürliche Unvollkommenheit der mimischen Kunst nahmen vermuthlich die Griechen Rücksicht, als sie die dramatischen Masken einführten. Sie entbehrten darüber den lebendigen Ausdruck des Mienenspiels; aber eine recht charakteristische Maske konnte auch das Mangelhafte der Gesticulation zum Theil verbergen, weil sie den Eindruck bestimmte, den die Person im Ganzen machte. Gewöhnlich schwanken die mimischen Darstellungen zwischen der unvollkommenen Nachahmung der Natur und der Uebertreibung. Oder der Schauspieler verfällt, wenn ihn seine Rolle nicht wie eine zweite Natur durchdringt, in die Art von falscher Repräsentation, die entsteht, wenn er einen Charakter nur im Allgemeinen auffaßt, ungefähr so, wie im gemeinen Leben eine reiche Bürgersfrau die Dame, oder ein so genannter Parvenû den großen Herrn, repräsentirt. Nicht selten vergessen auch die

Schauspieler über der Nachahmung der Natur die ästhetische Haltung, ohne welche die Kunst in's Gemeine fällt; oder sie übertreiben wieder diese ästhetische Haltung, wenn alle ihre Stellungen und Bewegungen den Gesetzen der plastischen Schönheit gehorchen sollen.

Rein mimisch ist nur die Pantomime. Und warum sollte der Pantomime nicht verstattet seyn, auch in bewegungslosen Attitüden mit der Mahlerei und der Bildhauerkunst sich zu messen? Aber natürlicher ist freilich, daß das Leben nicht sich selbst verleugne. Daher ist die mimische Kunst ihrem ursprünglichen Charakter nach dramatisch, und Zwillingsschwester der dramatischen Poesie. Handlung, also ein bewegtes und fortschreitendes Leben, will sie darstellen, nach einer Combination von Verhältnissen, auf denen in einem dramatischen Gedichte die Verwickelung und Auflösung beruhet. In diesem Sinne folgt auch das

mimische Ballet den Gesetzen der dramatischen Poesie. Und so, wie die Natur die mimische Kunst dahin treibt, daß sie vorzüglich in fortschreitender Bewegung, nicht bloß in ausdrucksvollen Attitüden, erscheine, treibt sie diese Kunst weiter zur Verbindung mit der Declamation, oder dem Gesange. Dann erst entsteht die eigentliche Schauspielkunst.

Die ästhetische Nachahmung der Natur durch mimische Kunst auf einer Bühne führt weiter zu den bekannten theatralischen Künsten, die den mimischen zum Theil darin ähnlich sind, daß auch sie zuweilen die äußere Natur in Bewegung darstellen, z. B. das Meer. Sonst ist alles, was die theatralische Decoration und die Bewegung der Coulissen mit sich bringt, partielle Erscheinung anderer Künste.

4. Um den Charakter der architektonischen Künste richtig aufzufassen, muß

man ja nicht von der äußern Nachahmung der Natur, aber eben so wenig von einer gewissen Aehnlichkeit zwischen den architektonischen und den musikalischen Verhältnissen ausgehen. Denn was sich von Nachahmung der äußern Natur in der Schönheit eines Gebäudes zeigen kann, ist zufällig; und mit der musikalischen Harmonie hat die architektonische Symmetrie nicht mehr und nicht weniger gemein, als mit den plastischen Proportionen, oder mit dem metrischen Bau einer pindarischen Ode.

Die schöne Baukunst läßt sich, wie bekannt ist, durch keine scharfe Linie von der bürgerlichen trennen. Dadurch erhält ihr ästhetischer Charakter etwas Zweideutiges. Aber auch die Poesie läßt sich nicht in allen ihren Erscheinungen genau von der Prose absondern; und doch bleibt sie die Königin der schönen Künste. Hinter die übrigen schönen Künste muß die Baukunst im Allgemeinen zurücktreten, so groß und

wahrhaft schön sie sich in einzelnen Erschei=
nungen zeigen mag; denn jede eigentlich
schöne Kunst trägt ihren Zweck in sich selbst;
die Baukunst aber dient, ihrer ursprüngli=
chen Bestimmung nach, einem andern, außer
ihr liegenden Bedürfnisse; also kann sie nur
da zu den eigentlich schönen Künsten ge=
zählt werden, wo das Interesse, dem sie
dient, schon durch sich selbst über die gemei=
nen Bedürfnisse des Lebens erhaben und
mit dem ästhetischen Interesse verwandt ist.
Wo religiöses Gefühl mit dem ästheti=
schen sich vereinigt, da verschwindet alle
Rücksicht auf gemeinen und bürgerlichen
Nutzen. Tempel zu bauen, ist unter al=
len ästhetischen Aufgaben für die Baukunst
die höchste und die reinste. Museen,
Bibliotheken, Schauspielhäuser,
Odeen, sind in ihrer Art gewissermaßen
Tempel der Musen; sie schließen sich also
ästhetisch an die eigentlichen Tempel an.
Palläste sind Wohnungen der großen und
kleinen Scheingötter der Erde, also in dieser

täuschenden Hinsicht auch den Tempeln ähnlich. Aber weiter hinab wird die Baukunst in ihrer Verbindung mit einem Nützlichen, das nicht schön ist, zu einer Kunst des eleganten Luxus, und das Schöne wird in ihr zur Nebensache.

Vom ästhetischen Reize der architektonischen Symmetrie im Allgemeinen ist schon oben in der Erläuterung der Elemente des Schönen der Natur und Kunst die Erklärung gegeben, die der allgemeinen Aesthetik angehört. Von den plastischen Proportionen unterscheiden sich die architektonischen wesentlich durch die ästhetische Willkür, die in ihnen herrscht, und sich nur dem besondern Zwecke des Gebäudes und den allgemeinen Gesetzen der optischen Regelmäßigkeit unterwirft. Welches nun aber im Einzelnen die schönen Proportionen sind, in denen die Baukunst, selbstständig schaffend, durchaus keinem natürlichen Vorbilde folgt, läßt sich nicht zeigen ohne eine umständliche

Darlegung der wesentlichen und zufälligen Theile eines Gebäudes nach dem Charakter seiner Bestimmung. Wie dieser Charakter mit dem ästhetischen zusammenfällt, zeigen vorzüglich die merkwürdigen Säulenordnungen, in deren freier Schöpfung die Baukunst längst das Ziel der schönen Mannigfaltigkeit erreicht zu haben scheint.

Wer die schöne Baukunst ausdruckslos nennt, ist unempfänglich für architektonische Schönheit. Schon die Verschiedenheit der bekannten Säulenordnungen ist ausdrucksvoll. Die einfache Würde der dorischen Säule; die reiche und elegante Majestät der jonischen mit ihren Akanthen und andern zufälligen Nachbildungen von Blättern und Blumen; die üppige Hoheit der korinthischen Säule; wer diesen charakteristischen Ausdruck der Säulenordnungen nicht empfindet, dem kann ihn freilich auch keine Theorie begreiflich machen. Deutlicher noch springt die Verschiedenheit der

Gedanken und Gefühle, die von der Baukunst ausgesprochen werden können, im architektonischen Style der Zeitalter und der Nationen hervor. Die romantische Baukunst, gewöhnlich die gothische, seit einiger Zeit auch die deutsche genännt, geht von ganz andern ästhetischen Ideen aus, als die griechische. Die arabische Baukunst ist nahe verwandt mit der romantischen, aber doch verschieden von ihr; die indische und die ägyptische drücken wieder auf eine andre Art den Charakter und die Religion der Nationen aus, von denen sie erfunden, oder ausgebildet wurden. Aber nur mit Hülfe einer der Baukunst besonders eignen Technik lassen sich diese merkwürdigen Verschiedenheiten des architektonischen Styls in ihrem ganzen Umfange auf bestimmte Begriffe zurückführen.

Zu den architektonischen Künsten muß auch die französische Gartenkunst, ihrem ästhetischen Charakter nach, gezählt wer-

den. Von der Seite der Natürlichkeit angesehen, widerspricht diese Kunst sich selbst. Denn sie scheint, wie die Gartenkunst überhaupt, nur der Natur zu Hülfe kommen, nicht die Naturproducte als Materialien zur Bildung selbstständiger Kunstwerke benutzen zu wollen; und doch drückt sie der Natur Formen auf, die ihr völlig fremd sind. Der Despotismus, den die französische Gartenkunst auf diese Art über die Natur ausübt, giebt ihren Erfindungen etwas Kaltes und Strenges, das nur ein verbildeter Geschmack schön finden kann. Aber die architektonische Symmetrie auf flacher Erde, in Verbindung mit der Perspective und mit Ausschmückungen, bei denen denn freilich die Bildhauerkunst das Beste thun muß, hat im Großen doch eine Art von ästhetischer Würde, die man nur da mit Recht verspottet, wo sie, im Kleinen nachgeahmt, zu einer pedantischen Spielerei wird. Seiner ursprünglichen Bestimmung nach ist ein französischer Garten in Le Notre's Geschmack ein kostba=

rer und eleganter Assembleesaal unter freiem Himmel. Die vornehme Welt soll sich in einem solchen Garten wie bei Hofe fühlen, und doch auch etwas von der Natur mitnehmen.

5. Die verschönernden Künste, die wir von den eigentlich schönen unterscheiden mußten, sind von zwiefacher Art. Sie kommen entweder den Künsten des Luxus, oder der Natur selbst, zu Hülfe.

Die Menge der verschönernden Künste, die den Künsten des Luxus zu Hülfe kommen, ist unendlich; denn der Luxus kennt keine Grenzen; und wo die Einbildungskraft in seinem Dienste arbeitet, nimmt sie, um sich nicht zu erschöpfen, auch wohl zum Unglaublichen die letzte Zuflucht. Oft genug hat die schöne Kunst selbst, ihrer Würde vergessend, dem Luxus dienen müssen, um den Künstler zu ernähren; dadurch aber sinkt sie doch nicht zur bloß verschönernden Kunst herab. Die Künste des Luxus nähern

sich den schönen Künsten, wenn sie den Dingen, deren eigentliche Bestimmung gar nicht ästhetisch ist, eine elegante Form geben. Und warum sollte nicht, wenn, nach Herder's Regel, in nichts Ungeschmack herrschen soll, auch das gemeinste Hausgeräth eine elegante Form annehmen dürfen, um sich in seiner eigentlichen Bestimmung nebenher durch einen ästhetischen Reiz zu empfehlen? Aber je mehr sich der herrschende Geschmack zu solchen Verschönerungen neigt, wie z. B. jetzt in England, desto weniger Pflege findet gewöhnlich die eigentlich schöne Kunst, die über das Interesse des Luxus erhaben ist.

Wie mannigfaltig die Kunst der Natur ästhetisch zu Hülfe kommen kann, zeigt besonders die Cultur des Putzes, der das schöne Geschlecht verschönern soll, als ob nicht eine weibliche Gestalt immer um so weniger schön zu nennen wäre, je mehr sie der Verschönerung bedarf. Der Putz überhaupt will selten bloßer Putz seyn; er ver-

wandelt sich gewöhnlich in Prunk. Wenn die Geputzten reich und vornehm erscheinen, bilden sie sich leicht ein, auch schöner gefunden zu werden. Deßwegen fällt der Putz fast immer da am lächerlichsten aus, wo er die stärkste Wirkung thun soll. Wie selten wahres Gefühl für das Schöne, auch nur im Kleinen, unter den Menschen ist, beweiset die allgemeine Geschichte des Putzes. Denn von dem Wilden an, der sich mit bunten Streifen bemahlt, bis zu den verfeinertsten Zöglingen und Zöglinginnen der neueren europäischen Cultur, haben die Beförderer des Putzes gewöhnlich nur ihre Geschmacklosigkeit zur Schau getragen.

Ganz anders läßt sich das wirkliche Leben verschönern durch ästhetisch gebildete Sitten. Aber was darüber weiter zu sagen ist, muß einer besondern Aesthetik für das gesellige Leben überlassen bleiben.

Zu den verschönernden Künsten gehört denn auch großen Theils die Landschafts-

gartenkunst; denn auch sie will ja nur der bildenden Natur zu Hülfe kommen; und selbst da, wo sie schöpferisch verfährt, wo sie Berge und Thäler bildet, Bäume pflanzt, Lustwälder anlegt, Teiche gräbt und Wasserfälle hervorbringt, muß sie doch der Natur selbst den ästhetischen Effect überlassen, zu dessen Wesen hier gehört, daß Alles wie von der Natur allein, nur mit geringer Nachhülfe, gebildet erscheine. Auch diese Kunst bedarf einer besondern, außerhalb der Grenzen der allgemeinen Aesthetik liegenden Theorie. Ihre Verwandtschaft mit der Landschaftsmahlerei fällt in die Augen. Eigentlich schöne, nicht bloß verschönernde Kunst ist die Landschaftsgartenkunst aber auch zum Theil; denn sie will, oder kann wenigstens, rein ästhetisch, ohne einem andern Zwecke zu dienen, die allgemeine Bestimmung der schönen Künste erreichen.

